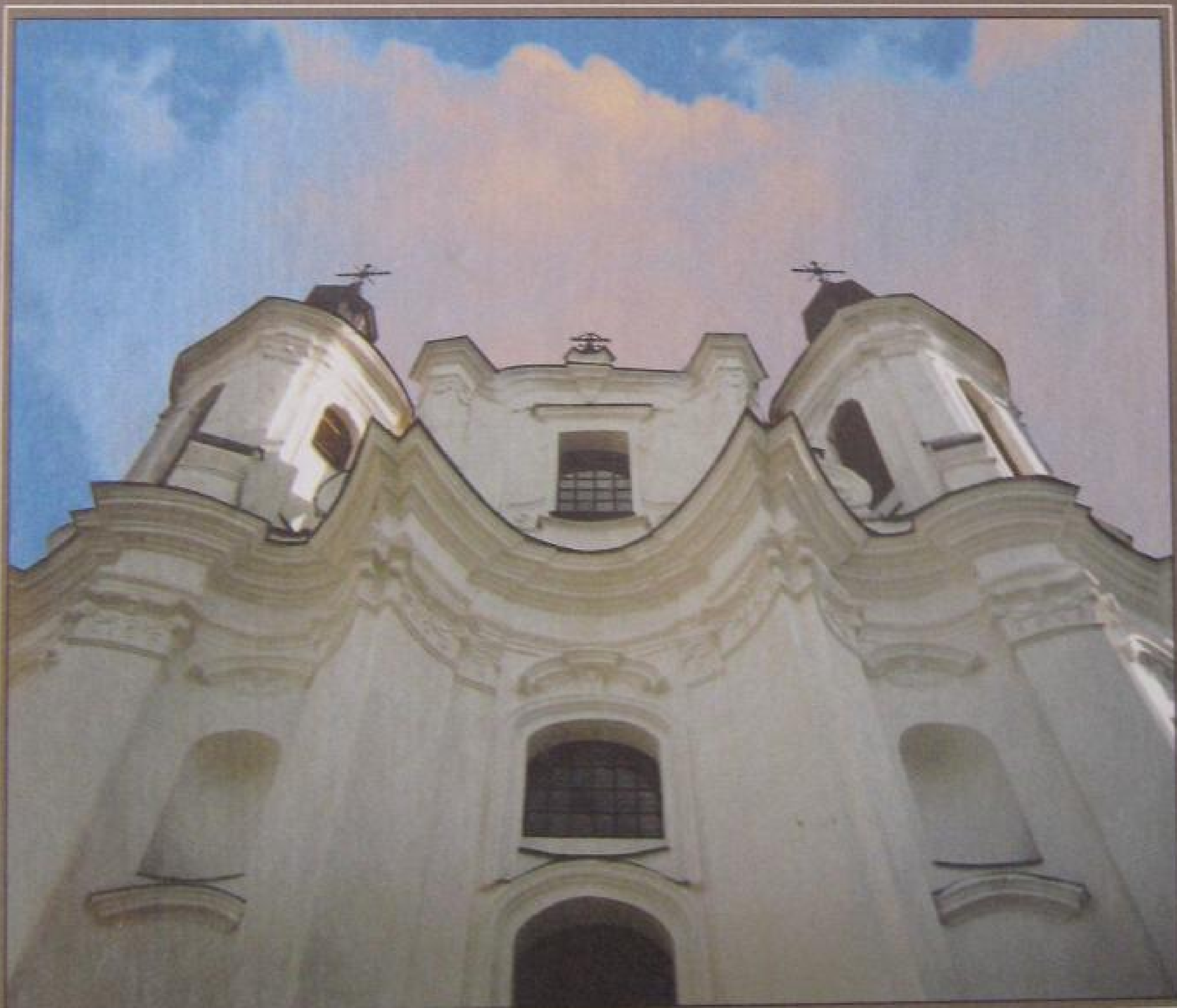
Т.В.ГАБРУСЬ

МУРАВАНЫЯ ХАРАЛЫ

САКРАЛЬНАЯ АРХІТЭКТУРА БЕЛАРУСКАГА БАРОКА



ПРА АДВЕЧНАЕ І СПРЭЧНАЕ

Барока — назва мастацкага стылю, які для гісторыі беларускай культуры з'явіўся той вяршыняй, якой з'явіліся, мабыць, готыка — для Францыі, рэнесанс — для Італіі, класіцызм — для Расіі, не змяншаючы іх агульны ўнёсак у сусветную цывілізацыю. Стыль у шырокім сэнсе — гэта спосаб сацыяльна-філасофскага мыслення, увасоблены ў формах мастацкай творчасці. Дзеля перадачы пэўных эстэтычных грамадскіх ідэалаў мастацкі стыль патрабуе выкарыстання тых ці іншых сродкаў, матэрыялаў, тэхналогій ці іх сукупнасці. Матэрыялізаваны ў творах мастацтва, ён уваходзіць у сацыяльна-гістарычны кантэкст эпохі, служыць яе адлюстраваннем і крыніцай для навуковага мастацтвазнаўчага аналізу. У гэтым сэнс мастацтвазнаўства як прыкладной дысцыпліны гісторыі грамадства.

Барока — адзін з самых складаных, шматпланавых і ўдзячных для даследавання мастацкіх стыляў у гісторыі сусветнай культуры. Ён панаваў у сакральным мастацтве ўсяго хрысціянскага свету на працягу двух стагоддзяў — з канца XVI і амаль па канец XVIII ст., а духоўна-матэрыяльнай глебай для яго ўзрастання стала, прынамсі, культавая архітэктура. У гісторыка-сацыяльным плане эстэтычная канцэпцыя барока была паклікана да жыцця каталіцкай контррэфармацыяй, якая з дапамогай новага мастацтва імкнулася абвергнуць ідэі "гуманістычнага тытанізму" эпохі Рэнесанса, што ў пэўнай ступені спарадзілі рэфармацыйны рух па ўсёй Еўропе.

Для барацьбы са шматлікімі пратэстанцкімі ерасямі і ўмацавання пазіцый каталіцызму 15 жніўня 1534 г. святым Ігнацыем Лаёлам (кананізаваны каталіцкай царквой у 1622 г.) разам з паплечнікамі быў заснаваны новы надзвычай мабільны манаскі ордэн езуітаў "Таварыства Ісуса", зацверджаны булай папы Паўла III восенню 1540 г. Для сваіх мэт ордэн езуітаў карыстаўся вялікім арсеналам асветніцкіх сродкаў. Адным з найважнейшых было сакральнае мастацтва, якое адмовілася ад самаўпэўненай адназначнасці рэнесансу, яго культу чалавека-тытана, пачало адлюстроўваць дуалістычную прыроду чалавека, барацьбу ў ім нябеснага і зямнога пачаткаў. Выдатны прадстаўнік філасофскага мыслення эпохі барока Блез Паскаль пісаў: "Чалавек не павінен прыраўноўваць сябе ні да жывёлаў, ні да анёлаў, не павінен знаходзіцца ў недасведчанасці пра дваістасць сваёй натуры. Няхай ведае, які ён у сапраўднасці" [160, с. 114]. У новых мастацкіх прыёмах гэтая ідэя ўвасаблялася ў стварэнні ўражання барацьбы важкай коснай матэрыі і ўзнёслай духоўнасці, якая імкнецца ажывіць яе, накіраваць да Бога. Ідэйны пачынальнік мастацтва барока, вялікі скульптар, архітэктар, мастак і паэт Мікеланджэла так і адзначаў у адным са сваіх позніх паэтычных твораў, што ён імкнецца "каменю жыццё двайное даць", маючы на ўвазе, прынамсі, не існаванне каменя ў новай якасці, а яго новы ідэйны змест. Вучні Мікеланджэла архітэктары Джакома Бароцы да Віньёла і Джакома дэла Порта ў 1575—1584 гг. пабудавалі галоўны храм ордэна езуітаў — сабор Іль Джэзу ў Рыме, які стаў узорам архітэктурна-мастацкай сістэмы барока і амаль абавязковым канонам для ўсяго каталіцкага будаўніцтва. Гэтая ідэалагічная заангажыраванасць і праграмнасць мастацтва барока доўгі час абмяжоўвала пазітыўнае стаўленне да яго ў савецкім мастацтвазнаўстве.

Аднак знітоўваць генезіс стылю барока толькі з феадальна-каталіцкай рэакцыяй на рэфармацыйны рух нельга. У яго эстэтычнай канцэпцыі ў цэлым знайшла адлюстраванне складаная і супярэчлівая карціна сацыяльнага развіцця тагачаснай Еўропы, барацьба дзвюх асноўных тэндэнцый, што вызначалі эпоху: станаўленне капіталізму і рэгрэс феадалізму. У філасофскім плане эстэтычнай канцэпцыі барока ўласцівыя сенсуалізм і дуалізм светапогляду, мастацкімі сродкамі выяўлення якіх сталі завышаная экспрэсія і дынаміка тэктанічных і дэкаратыўных форм архітэктуры, дэкаратыўна-прыкладнога і іншых відаў мастацтва. Магчымасці для рэалізацыі новых эстэтычных запатрабаванняў стварылі шматлікія адкрыцці ў галіне прыродазнаўчых навук: матэматыкі, механікі, оптыкі, гідраўлікі, статыкі збудаванняў і інш., што адзначылі пачатак Новага часу ў развіцці навукі і тэхнікі [50, с. 7—47].

Сацыяльная супярэчлівасць і шматпланавасць эстэтычнай канцэпцыі барока спрыялі мабільнасці і разнастайнасці трактоўкі яго мастацкіх сродкаў. Дзякуючы гэтаму ў перыяд інтэнсіўнага фарміравання ў Еўропе нацый і нацыянальных дзяржаў барока засвоіла і перапрацавала розныя мастацкія традыцыі, набыла ў розных краінах пры розных сацыяльных абставінах яркі адметны характар ва ўсіх сферах духоўнай культуры. Эпоха барока непарыўна звязана і з культурна-рэлігійнай адаптацыяй тэрыторый, новаасвоеных у выніку вялікіх геаграфічных адкрыццяў. У сувязі з

гэтым архітэктурнае кола барока складаецца з шэрагу шмат у чым своеасаблівых архітэктурна-мастацкіх сістэм.

За час ад зараджэння мастацтвазнаўства як навукі разуменне мастацтва барока прайшло вялікі эвалюцыйны шлях: ад першапачатковага непрымання (што адбілася ў самой назве стылю) да ўсеагульнага захаплення яго эстэтычнымі вартасцямі. Што ж азначае тэрмін “барока”? Ёсць некалькі этымалагічных варыянтаў, але пытанне, якому з іх аддаць перавагу, застаецца адкрытым. Слова “барока” перакладаецца з італьянскай мовы як “вычварны”, “мудрагелісты”, “выкрунтасісты”. Так у сярэдневяковай Італіі называлі і марскую ракавіну незвычайнай формы, і вандроўны тэатр марыянетак, а вучоныя-схаласты — недакладна пабудаваны філасофскі сілагізм, у якім з дзвюх лагічна правільных пасылак рабілася няправільная выснова. Усе гэтыя паняцці па сутнасці мелі негатыўны сэнс: незвычайная форма ракавіны абумоўлена хваробай малюска, лялечны тэатр патураў прымітыўным грубым густам натоўпу, не кажучы ўжо пра парушэнні логікі. І гэты негатыўны сэнс разам з назвай быў нададзены тэарэтыкамі класіцызму, выхаванымі на ўзорах антычнасці, мастацтву папярэдняга часу, якое яны адмаўлялі як грубае, негарманічнае, штучнае.

Але мастацтвазнаўцы наступнага часу, якія адышлі ад сухіх догмаў класіцызму, знайшлі для мастацтва барока іншыя характарыстыкі: бурнае, пышнае, велічнае, адухоўленае, экспрэсіўнае і г.д. Дзякуючы намаганням прадстаўнікоў нямецкамоўнай мастацтвазнаўчай школы (Я.Буркхарт, Г.Вёльфлін, К.Гурліт, Г.Зедльмаер, П.Франкль і інш.) у другой палове XIX — пачатку XX ст. глыбокую распрацоўку атрымаў аналіз сродкаў формаўтварэння і метадаў успрымання мастацкага цэлага ў барока [16; 33; 38; 39; 114; 238]. Швейцарскі мастацтвазнавец Г.Вёльфлін у сваім даследаванні “Рэнесанс і барока” (1888, рускае выданне — 1913) аперыраваў такімі паняццямі, як “псіхалогія эпохі” і “метад бачання”. Як антытэза рэнесансу і класіцызму ім былі сфармуляваны адметныя пазітыўныя характарыстыкі ўздзеяння мастацтва барока на эмацыянальную сферу суб’екта пры яго ўспрыманні [39].

Адназначную “яснасць і гармонію” рэнесансу замянілі шматпланавасць і тэатралізаванасць барока. Адчувальная ў барочных творах напружанае супрацьборства масы матэрыялу і пластычнасці форм трактавана як барацьба матэрыі і духу. У стварэнні новага мастацкага вобраза архітэктура барока ўзяла на ўзбраенне цэлы арсенал наватарскіх выразных сродкаў: разгортванне архітэктурнага аб’екта ў прасторы і часе, адмова дзеля гэтага ад цэнтрычных кампазіцый на карысць геаметрычна адвольных планаў, аптычная карэкціроўка ўспрымання архітэктурных форм, стварэнне шматпланавых ракурсаў, фасадаў-куліс з цэнтральна-восевай люстэркавай сіметрыяй, новая трактоўка архітэктурнага ордэра з іншым рытмам і субардынацыяй яго частак, маляўнічасць і пластычнасць дэкаратыўных элементаў, святлоценявыя эфекты, шматколернасць і разнастайнасць фактур будаўнічых і апрацоўчных матэрыялаў і шмат іншага.

Асобныя часткі барочнай архітэктурнай кампазіцыі не самадастатковыя, а падпарадкаваны агульнай задуме. Архітэктурны ордэр у барока выкарыстоўваецца не як класічная ўраўнаважаная апорна-бэлечная сістэма, а як дэкаратыўна-мастацкі сродак, з пульсуючым зменлівым рытмам і выцянчанымі прапорцыямі, каб стварыць адчуванне дысанансу і экстатычнасці. Больш актыўнай і дынамічнай (параўнальна з рэнесансам) становіцца арганізацыя інтэр’ера, у якой супярэчліва спалучаюцца прынцыпы адначасовага “руху ў прасторы” і статычнага “быцця ў прасторы”[39, с. 55—58]. Дзеля гэтага сакральнаму інтэр’еру надаюцца ілюзорная бязмежнасць, неакрэсленасць, адухоўленасць з дапамогай магутнага сінтэзу мастацтваў: манументальнага жывапісу, найбагацейшай скульптурнай пластыкі, прадметаў культавага начыння, музыкі, містычных паратэатральных дзеянняў.

Акрамя аналізу сродкаў формаўтварэння і метадаў успрымання мастацкага цэлага заходнееўрапейскае мастацтвазнаўства цікавілі суадносіны эстэтычных канцэпцый рэнесансу і барока, а таксама месца і сутнасць маньерызму паміж імі. Не менш актыўнымі былі пошукі дакладнага вызначэння адметнага паводле мастацкіх характарыстык стылю ракако — як заключнай фазы барока ці як самастойнага дэкаратыўнага кірунку ў французскім класіцызме [114; 115]. Вялікую ўвагу прыцягвалі таксама нацыянальныя формы барока, якія яскрава выявіліся на шляхах станаўлення стылю ў мастацтве розных еўрапейскіх краін.

У рускім мастацтвазнаўстве цікавасць да нацыянальнай разнавіднасці барока праявілася ўжо напачатку XX ст. У выдадзенай напярэдадні першай сусветнай вайны "Истории русского искусства" пад рэдакцыяй І.Грабара ёсць раздзелы, прысвечаныя барока Масквы і Пецярбурга [116]. У 1926 г. выйшаў зборнік "Барокко в России" пад рэдакцыяй А.Някрасава, дзе ўжо актыўна акрэсліваецца праблема "рускага барока" [17]. Аднак у хуткім часе становішча карэнным чынам змянілася. У савецкім мастацтвазнаўстве ў 1930—50-я гг. непадзельна панаваў вульгарны сацыялагізм і ў пэўнай ступені шавінізм. Безумоўная і непасрэдная сувязь мастацтва барока з ідэалогіяй контррэфармацыі і ордэнам езуітаў узводзілася ў абсалют, інакш як "езуіцкім барока" яго не называлі. Ледзьве цеплілася вывучэнне барока ў Расіі, але абавязкова з акцэнтам на яго нацыянальную рускую спецыфіку, а пры даследаванні тэорыі стылю — на яго генетычную повязь з рэнесансам, арыентацыя на які спарадзіла "паладыянскую" эстэтыку мастацтва сталінскіх часоў. Традыцыю аб'ектыўнага даследавання праблематыкі барока ў тыя часы мужна працягваў вядомы мастацтвазнаўца Б.Віпер, але яго рукапісы былі апублікаваны значна пазней, у 1960—70-я гг., калі склаліся больш спрыяльныя сацыяльна-палітычныя абставіны і ідэалагічныя арыенціры набылі шматвектарнасць [42; 43; 44; 115; 194].

У беларускім мастацтвазнаўстве пытанне нацыянальнай адметнасці стылю барока амаль адначасова з рускім, у канцы 1920-х гг., паставіў М.Шчакаціхін, які ў сваёй працы аб помніках касцельнай архітэктуры Мінска XVII—XVIII ст. вызначыў іх стылявыя характарыстыкі як "беларускае барока" [254]. Гэтая наватарская ідэя выдатнага мастацтвазнаўцы аб'ядноўвала ў агульнанацыянальнае цэлае архітэктурную спадчыну Беларусі таго часу, якая раней, ды і пазней, жорстка і тэндэнцыйна размяжоўвалася на каталіцкую і праваслаўную ці больш вузка — на "польскую" і "рускую", але ніяк не сваю, беларускую. На жаль, каб вырашыць глыбу акрэсленых ім задач, яму было адведзена да крыўднага мала гадоў плённай навуковай працы.

Больш працяглы час для вывучэння нацыянальнай разнавіднасці стылю барока выпаў даследчыкам Заходняй Беларусі, аб'яднаным у Таварыства аматараў навук у Вільні, якое ў 1923—1939 гг. выдавала свой часопіс. Адначасова выйшаў шэраг зборнікаў навуковых прац і справаздачных матэрыялаў секцыі гісторыі мастацтва, дзе даволі поўна і грунтоўна вызначаны стылявыя асаблівасці апошняй фазы барока ў сакральнай архітэктуры Вялікага княства Літоўскага, названага імі "віленскім барока". Прынамсі даследчыкі віленскай школы (С.Лёранц, П.Багдзевіч, М.Маралёўскі, У.Татаркевіч, Э.Лапацінскі і інш.) акцэнтавалі ўвагу на высокіх дасягненнях мастацтва барока ў Вялікім княстве Літоўскім і ўвялі яго ў сусветную культурную скарбніцу. Іх даследаванні па гэтай праблеме сталі асновай для польскага мастацтвазнаўства, якое традыцыйна разглядае культуру Вялікага княства Літоўскага як культуру "паўночна-ўсходніх крэсаў" Рэчы Паспалітай [281—285; 337—339; 340—342; 358—363; 391—394].

Мастацтвазнаўчая распрацоўка польскага барока не зведала такіх сацыяльных катаклізмаў, як у СССР, дзе атэізм доўгія гады з'яўляўся дамінантным пастулатам ідэалогіі. У монаканфесійным грамадстве Польшчы ўстойліва захоўвалася пазітыўнае стаўленне да сваёй культурнай спадчыны і сакральнага мастацтва, цалкам каталіцкага. Пры ўсёй разнастайнасці і грунтоўнасці даследаванняў па гісторыі архітэктуры часоў Рэчы Паспалітай (А.Мілабендзкі, Я.Захватовіч, Е.Пашэнда, Е.Кавальчык, М.Брыкоўская, А.Бараноўскі, Т.Бернатовіч і інш.) у польскім мастацтвазнаўстве, на нашу думку, пераважае суб'ектывісцкі падыход, перабольшанне ролі прыватных густаў "культурнага патранату" і недаацэнка іншых сацыяльных працэсаў, якія ў Кароне Польскай і Вялікім княстве Літоўскім былі прынцыпова рознымі. У ВКЛ — гэта і поліканфесійнасць грамадства, і сепаратысцкія тэндэнцыі, і іншыя мастацкія традыцыі і ўплывы. Імкненне польскіх даследчыкаў прадставіць барока мастацтвам як мага больш элітарным і рафінаваным (што выяўляецца іншы раз у неабгрунтаваным пашырэнні на творы барока паняццяў "маньерызм" і "ракако") [308; 309] у беларускай культуры абвяргаецца магутным пластам "нізавога" барока, цесна знітаванага з традыцыямі візантызму.

У канцы 1950-х гг. у мастацтвазнаўстве амаль усіх славянскіх краін адрадзілася і пашырылася цікавасць да эстэтычнай канцэпцыі барока на матэрыяле гісторыі культуры сваіх народаў. На ўсе віды і жанры мастацтва і літаратуры нібыта пралілося святло "славянскага барока" ў шматлікіх нацыянальных варыянтах з рэгіянальнымі і храналагічнымі адметнасцямі.

Савецкае мастацтвазнаўства, пазбавіўшыся ідэалагічных шораў, у апошнія дзесяцігоддзі свайго існавання грунтоўна распрацавала ўвесь спектр сацыяльна-ідэалагічных пастулатаў стылю барока. У працах вядомых мастацтвазнаўцаў Б.Віпера, Дз.Ліхачова, А.Каплуна, І.Барценева, У.Плужнікава, Т.Каждан і іншых паказана, што ў філасофска-эстэтычнай канцэпцыі барока ўвасобіліся складанасць, рознавектарнасць сацыяльна-палітычных, канфесійных, нацыянальных працэсаў, мастацкіх уплываў і традыцый, уздым прыродазнаўчых, тэхнічных і гуманітарных навук Новага часу. "Барока ў Расіі" даўно пераведзена ў ранг "рускага мастацтва барока" ці "рускага барока" з варыянтамі нарышкінскага, пятроўскага, елізавецінскага, растрэліеўскага і г.д. У архітэктурна-мастацкай сістэме ўкраінскага барока таксама выяўлены адметныя рэгіянальныя характарыстыкі для Левабярэжнай і Правабярэжнай Украіны, адпаведна рэаліям сацыяльна-палітычнай гісторыі таго часу (Г.Логвін, М.Цапенка, А.Флiер і інш.) [161; 228; 230; 231; 243].

У беларускім мастацтвазнаўстве савецкага часу пасля арышту М.Шчакаціхіна і да першых публікацый у 1960-я гг. маскоўскіх даследчыкаў беларускай архітэктуры В.Кудрашова і А.Квітніцкай ні тэрміна "барока", ні наогул мастацтва барока ў Беларусі быццам не існавала [122; 124; 130; 142—144]. Напрыклад, у самай вядомай, дакладней, адзінай кнізе па гісторыі архітэктуры Беларусі пасляваеннага часу Ю.Ягорава "Градостроительство Белоруссии" адпаведны раздзел называецца "Панско-католическая агрессия в области градостроительства в Гродно" [96, с. 63].

У 1969 г. выйшла ў свет кніга У.Чантурыя "История архитектуры Белоруссии" [247], якая пазней вытрымала яшчэ два перавыданні (1977; 1985). У ёй аўтар вельмі мала і асцярожна закранаў пытанні стылю, які па-ранейшаму заставаўся для яго "барокко в Белоруссии", а не "беларускім барока". Уплыў сацыяльна-гістарычных працэсаў на манументальнае дойлідства падменены аўтарам у нейкай ступені метафізічным абстрагіраваным аналізам архітэктанічных тыпаў, якія не разглядаюцца ў развіцці, у выніку чаго стылявая эвалюцыя цалкам праігнаравана. Тая ж асцярожнасць прысутнічае і ў тагачасных мастацтвазнаўчых працах доктара мастацтвазнаўства М.Кацара па гісторыі беларускай культуры [120; 121].

Больш аб'ектыўна і грунтоўна разглядала праблему нацыянальнага варыянта стылю барока А.Квітніцкая, якая прадстаўляла архітэктурную спадчыну Беларусі XVII—XVIII ст. у шматтомным выданні "Всеобщая история архитектуры" [49]. У сваіх шматлікіх публікацыях ва ўсесаюзным перыядычным выданні "Архитектурное наследство" гэтая таленавітая даследчыца ўвяла ў навуковы ўжытак вялікую колькасць каштоўных архіўных матэрыялаў па помніках беларускага дойлідства розных перыядаў і дала першыя накіды іх стылявога вызначэння [122—131]. Услед за даследчыкамі Заходняй Беларусі яна карыстаецца тэрмінам "віленскае барока" для вызначэння стылістыкі шэрагу помнікаў сакральнай архітэктуры Беларусі XVIII ст. і акцэнтуе ўвагу на спецыфіцы уніяцкіх храмаў.

За апошнія тры дзесяцігоддзі беларускае мастацтвазнаўства набыло значныя напрацоўкі ў праблематыцы нацыянальнай разнавіднасці стылю барока, выкананыя ў межах дзяржаўных праграм у галіне культуры. Пры падрыхтоўцы шматтомнага выдання "Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі" [103—109] у навуковых экспедыцыях прымалі ўдзел архітэктары У.Алісейчык, С.Багласаў, Т.Габрусь, А.Кулагін, А.Міцянін, А.Пятросава, С.Самбук, Т.Чарняўская, Ю.Якімовіч і інш. Іх намаганнямі даследаваны тагачасны стан гісторыка-архітэктурнай спадчыны рэспублікі, выкананы архітэктурныя абмеры і складзены навуковыя даведкі па амаль усіх ацалеўшых помніках беларускага дойлідства з вызначэннем іх стылявых характарыстык. Гэтыя матэрыялы выкарыстаны не толькі ў азначаным, але і ў наступных энцыклапедычных выданнях: "Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі" [257], энцыклапедычны даведнік "Архітэктура Беларусі" [11], у якіх аўтарам дадзенага выдання зроблены мастацтвазнаўчыя абагульненні па пытаннях стыляў у мураваным сакральным дойлідстве Беларусі перыяду феадалізму. Канцэптуальныя думкі М.Шчакаціхіна і А.Квітніцкай працягнуты аўтарам таксама ў двух першых тамах "Гісторыі беларускага мастацтва" [75; 76] на матэрыяле нацыянальнага сакральнага дойлідства XVI—XVIII ст. Мастацтвазнаўчая канцэпцыя беларускага барока паслядоўна раскрываецца аўтарам і ў кнізе "Страчаная спадчына" [219] ужо на прыкладзе зруйнаваных у розныя часы па розных сацыяльна-палітычных прычынах (у першую чаргу — з-за чалавечай недасведчанасці, прадузятасці і гістарычнага бяспамяцтва) хрысціянскіх святыняў Беларусі.

Дзяржаўная праграма па адраджэнню гісторыка-культурных каштоўнасцей і стварэнне аб'яднання "Белрэстаўрацыя" спрыялі больш глыбокаму і ўсебаковаму вывучэнню навуковых даных па асобных помніках архітэктуры, якія падлягалі рэстаўрацыі, выяўленню каштоўных архіўных матэрыялаў па гісторыі іх будаўніцтва. Значны ўклад у гэтую справу зрабілі гісторыкі-архівісты С.Адамовіч, Р.Баравы, У.Дзянісаў, В.Кукуня, Л.Трэпет, археолагі А.Кушнярэвіч, А.Трусаў, І.Чарняўскі, А.Дзярновіч, архітэктары-рэстаўратары В.Слюнчанка, В.Калнін, С.Друшчыц, В.Гліннік, Г.Лаўрэцкі і інш. У сувязі з падрыхтоўкай рэстаўратараў і прафесійных архітэктурных кадраў для сучаснага храмабудаўніцтва вялікую даследчыцкую працу па вывучэнню і сістэматызацыі помнікаў сакральнага дойлідства, выкананню іх архітэктурных абмераў і стылявога аналізу (В.Марозаў, У.Трацэўскі, А.Яроменка і інш.) праводзіць кафедра гісторыі архітэктуры Беларускай дзяржаўнай політэхнічнай акадэміі.

Значна пашырыўся спектр даследчыцкіх інтарэсаў. У працах В.Царашчатавай, М. Яніцкай, Ю. Хадыкі, А. Лявонавай, А.Ярашэвіча, В.Гаршкавоз адметнасць беларускага барока ў агульнаеўрапейскім кантэксце разглядаецца на прыкладзе твораў сакральнага манументальна-дэкаратыўнага мастацтва, скульптурнай пластыкі і фрэскавага жывапісу. Тую ж праблематыку ў розных жанрах выяўленчага мастацтва распрацоўваюць Э. Вецер, Н. Высоцкая, В. Жук, Ю. Піскун, А. Хадыка. Аспекты фарміравання горадабудаўнічых ансамбляў эпохі барока і вызначальнай ролі ў іх культавых комплексаў розных канфесій закранаюцца ў публікацыях Ю.Чантурыя і І.Слюньковай. Культуралагічныя пытанні нацыянальнай адметнасці стылю барока разглядаюць у сваіх працах Б.Лазука, А.Лакотка, В.Шматаў. Філасофска-эстэтычны і сацыяльна-палітычны кантэкст эпохі барока ў поліканфесійным грамадстве Вялікага княства Літоўскага, тэрытарыяльным ядром якога ў тыя часы была сучасная Беларусь, усебакова раскрываюцца ў працах вядомых беларускіх філосафаў і гісторыкаў: У.Конана, С.Падокшына, Г.Галенчанка, А.Грыцкевіча, Г.Сагановіча і інш. У апошні час да вывучэння гісторыі айчыннай культуры эпохі барока далучыліся даследчыкі рэгіянальных цэнтраў: С.Марозава, С.Куль-Сяльверстава, Т.Маліноўская, А.Мілінкевіч, І.Лаўроўская, Л.Хмяльніцкая, І.Цішкін, І.Роцька і шмат іншых. Усё гэта знайшло адлюстраванне ў шматлікіх манаграфіях, калектыўных зборніках, перыядычных выданнях. У многіх працах даецца сучасная ацэнка не толькі рэлігійнай гісторыі, але і культуратворчай місіі уніяцкай царквы.

Адаптацыя паняцця "беларускае барока" нібы выхапіла з цемры, з небыцця магутны пласт нацыянальнай культуры. Напрыканцы другога тысячагоддзя хрысціянскай эры нарэшце выйшаў зборнік мастацтвазнаўчых прац "Барока ў беларускай культуры і мастацтве" пад навуковай рэдакцыяй В.Шматава [15]. У ім слушна сцвярджаецца, што асновай унікальнасці і самабытнасці нацыянальнага мастацтва ёсць уласцівы творам беларускага барока сінтэз візантыйскай і заходнееўрапейскай культурных традыцый. Адзінай антытэзай агульнапрынятай у зборніку канцэпцыі беларускага барока з'яўляецца трактоўка гэтай гісторыка-культурнай з'явы даследчыкам А.Кулагіным, які сцвярджае, што пастаноўка праблемы "беларускага барока" ўвогуле бессэнсоўная, бо ў той час Беларусь не мела сваёй дзяржаўнасці [151, с. 103]. Аднак дзяржаўнасці, у яе сучасным разуменні, на той час не мелі ні Італія, ні Германія, але ж гэта не шкодзіць існаванню італьянскага і нямецкага барока. Да таго ж ён мерыцца даказаць, што ўсё высокае мастацтва барока на Беларусі створана замежнымі майстрамі [151].

З часоў прыняцця хрысціянства да стварэння ўласных прафесійных архітэктурных школ (што адбылося даволі позна — у XVIII—XIX ст.) мураванае дойлідства і Расіі, і Польшчы ў сваім найбольш рэпрэзентатыўным варыянце ажыццяўлялася замежнымі майстрамі, спачатку візантыйскімі, затым (асабліва з пачаткам эпохі Рэнесанса) італьянскімі, яшчэ пазней — галандскімі, французскімі, нямецкімі. Аднак у рускім і польскім мастацтвазнаўстве адсутнічае тэндэнцыя на гэтай падставе змяншаць ці абвяргаць самабытнасць нацыянальнага дойлідства. Напрыклад, такія агульнавядомыя факты, што Успенскі сабор Маскоўскага Крамля пабудаваў італьянец А.Фіяраванці, а Ісакіеўскі сабор у Пецярбургу — француз А.Манферан, не ставяць пад сумненне, што гэта — выдатныя творы рускай архітэктуры. Наадварот, гэта аб'екты нацыянальнага гонару і годнасці.

Так і на Беларусі, пачынаючы з італьянца Джавані Марыя Бернардоні, удзел замежных архітэк-

тараў-прафесіяналаў на два стагоддзі вызначыў агульнаеўрапейскі кірунак стылявой эвалюцыі нацыянальнага дойлідства і яго мастацкія сродкі, але ў агульным аб'ёме архітэктурнай спадчыны ён быў адносна невялікі. У асноўным не толькі драўлянае, але і мураванае будаўніцтва (найбольш працаёмкае, тэхнічна складанае і патрабуючае пэўных прафесійных навыкаў) у народаў Цэнтральна-Усходняй Еўропы ажыццяўлялася мясцовымі майстрамі. У перыяд ранняга феадалізму гэта былі вандроўныя будаўнічыя арцелі, розныя прафесійныя прыёмы і "тайны" рамяства якіх вызначылі асаблівасці рэгіянальных школ дойлідства таго часу, а ў сярэднія вякі — гарадскія цэхі, што аб'ядноўвалі цэлы шэраг будаўнічых прафесій. Асобную галіну складала манастырскае будаўніцтва, дзе і заказчыкамі, і выканаўцамі часта выступалі самі манахі, некаторыя з іх дасягалі высокага прафесійнага ўзроўню. *Эпоха барока карэнным чынам адрозніваецца ад больш ранніх перыядаў пашырэннем у будаўнічай практыцы папярэдняга архітэктурна-графічнага праектавання і выкарыстаннем заходнееўрапейскіх тэарэтычных архітэктурных трактатаў. У выніку ажыццяўлялася зннітаванне мясцовых будаўнічых традыцый з агульнаеўрапейскімі эстэтычнымі ўзорамі.*

І ўсё ж у маштабах, спецыфіцы, самабытным характары мураванага дойлідства феадальнага перыяду галоўную ролю адыгрываў заказчык ці мецэнат, якім быў мясцовы феадал — ад караля да шляхціца. Калі для выканаўцы — архітэктара ці будаўніка — самым важным было прафесійнае валоданне тэхнічнымі метадамі, то роля заказчыка была сацыяльна дэтэрмінаваная. Сваёй будаўнічай ініцыятывай ён выконваў пэўную сацыяльную праграму, і тут істотную ролю адыгрывалі яго грамадскі статус, палітычныя арыенціры, канфесійная прыналежнасць, фінансавыя магчымасці і інш. Пра значнасць ролі заказчыка сведчыць і тое, што ў большасці гістарычных дакументаў (прывілеях, фундушах, інвентарах), звязаных з будаўніцтвам храмаў, звычайна пазначаны імёны фундатараў, у той час як прафесіяналы-выканаўцы застаюцца ў цяні.

Мецэнацтва як гістарычная з'ява адыграла вялікую станоўчую ролю ў развіцці культуры, асветніцтва, свецкага мастацтва ў Вялікім княстве Літоўскім перыядаў рэнесансу і барока. Яшчэ большая роля належала яму ў сакральным будаўніцтве, дзе мецэнатамі выступалі не толькі магнаты і шляхта, але і царкоўныя іерархі розных канфесій. Сярод іншых відаў мастацтва, прынамсі, сакральная архітэктура вызначаецца найбольшай ідэалагічнай завостранасцю і залежнасцю ад духоўнага жыцця грамадства. З прычыны таго што манументальнае дойлідства з'яўляецца найбольш сацыяльна абумоўленым відам мастацтва, паводле яго ў мастацтвазнаўстве вызначаецца стыль эпохі, яе, як кажуць, "эстэтычны клімат".

Нягледзячы на тое што паміж паняццямі "сакральная архітэктура Беларусі часоў Рэчы Паспалітай" і "архітэктура беларускага барока" можна паставіць амаль што знак роўнасці, гісторыяграфія іх даволі розная. Прычынай таму складаная і драматычная сацыяльная і рэлігійная гісторыя нашага краю, абумоўленая яго геапалітычным становішчам —"паміж Усходам і Захадам", і шматвяковае фатальнае размежаванне яго духоўнай і матэрыяльнай спадчыны паміж адпаведнымі культурнымі арэаламі.

Гістарыяграфія хрысціянскага храмабудаўніцтва Беларусі перыяду феадалізму пачалася з шырока вядомых гісторыка-краязнаўчых прац XIX ст. клерыкальнага і статыстычнага характару (як на рускай, так і на польскай мове), якія мелі на мэце абгрунтаванне тут гістарычных сацыяльна-культурных прыярытэтаў Польшчы альбо Расіі. У аснову аргументацыі кладліся, перш за ўсё, факты рэлігійнай барацьбы і ідэалагічнага супрацьстаяння праваслаўя і каталіцтва, што яшчэ больш размяжоўвала гістарычны светапогляд [235]. Адпаведна варожым з абодвух бакоў было стаўленне да культурных набыткаў пратэстантызму і уніяцтва. Гісторыка-мастацтвазнаўчы падыход да гэтай культурнай з'явы, які мог бы аб'яднаць яе ў адзінае цэлае, цалкам адсутнічаў. Стварэнне сучаснай грунтоўнай і сапраўды навуковай гісторыі беларускай архітэктуры патрабуе глыбокіх і шматгранных тэарэтычных абагульненняў. Менавіта канцэптуальнае аб'яднанне архітэктурна-мастацкай спадчыны часоў Рэчы Паспалітай паняццем "беларускае барока" дазваляе ўбачыць у ёй стваральную творчасць аднаго народа ў складаных сацыяльна-гістарычных умовах.

На шляху выяўлення спецыфікі і нацыянальнай адметнасці беларускага барока нашай "арыяднінай ніткай" сталася даследаванне і асэнсаванне вытокаў і далейшай стылявой эвалюцыі айчын-

най манументальнай культавай архітэктуры. Мы ішлі за ёй у магчымай храналагічнай паслядоўнасці ад святыні да святыні, ад рэгіёну да рэгіёну, ад канонаў храмабудаўніцтва пэўнай канфесіі да іншых, назіраючы іманентны творчы працэс развіцця архітэктурна-мастацкіх формаў і канструкцый сакральнага дойлідства, абумоўлены знітаваннем мясцовых будаўнічых традыцый і living рознабаковых культурных і рэлігійных уплываў. З веку ў век мяняўся гістарычны пейзаж, адбываліся істотныя знешнія і ўнутрыдзяржаўныя палітычныя і канфесійныя падзеі, мяняліся сацыяльна-ідэалагічныя інтэнцыі мецэнатаў — усё гэта самым непасрэдным чынам адбівалася на "звышзадачы" сакральнага дойлідства і ўдасканаленні яго мастацкіх сродкаў. І гэта, безумоўна, так, таму што само слова "архітэктура" мае сэнс "звышструктура" і азначае пабудову, якая выконвае важную сацыяльную праграму. Суіснаванне ў грамадскім жыцці Вялікага княства Літоўскага ў разглядаемы перыяд адначасова ажно чатырох хрысціянскіх канфесій (гэтага не было ні ў адной еўрапейскай краіне) стварала унікальную сітуацыю ў сакральным дойлідстве Беларусі, якая і патрабуе канкрэтызацыі. Таму *ў аснову даследавання* намі *пакладзены параўнаўчы мастацтвазнаўчы аналіз канцэптуальных прынцыпаў формаўтварэння храмабудаўніцтва розных канфесій, адметнасці іх рэлігійна-ідэалагічнай семантыкі і ўзаемных уплываў, што спрыяла ўзнікненню на гэтай глебе якасна адметнай культурна-мастацкай з'явы — беларускага барока.*

Дзеля галоўнай мэты — мастацтвазнаўчага аналізу стылявой эвалюцыі ўсяго кола мураванага культавага дойлідства Беларусі з канца XVI па канец XVIII ст. — нам давялося абстрагавацца ад многіх іншых аспектаў рэлігійнай і эканамічнай гісторыі асобных сакральных помнікаў, засяроджваючы ўвагу пераважна на базе даных па іх будаўніцтву і архітэктурна-мастацкіх характарыстыках. У той жа час амаль кожная з разгледжаных святынь можа быць аб'ектам самастойнага грунтоўнага даследавання. Даціроўкі ўзвядзення многіх мураваных храмаў і іх архітэктурная тыпалогія ў існуючых публікацыях часта вызначаны недакладна, у выніку чаго храналогія будаўніцтва і стылявыя характарыстыкі ў шэрагу выпадкаў патрабуюць узаемнага ўдакладнення.

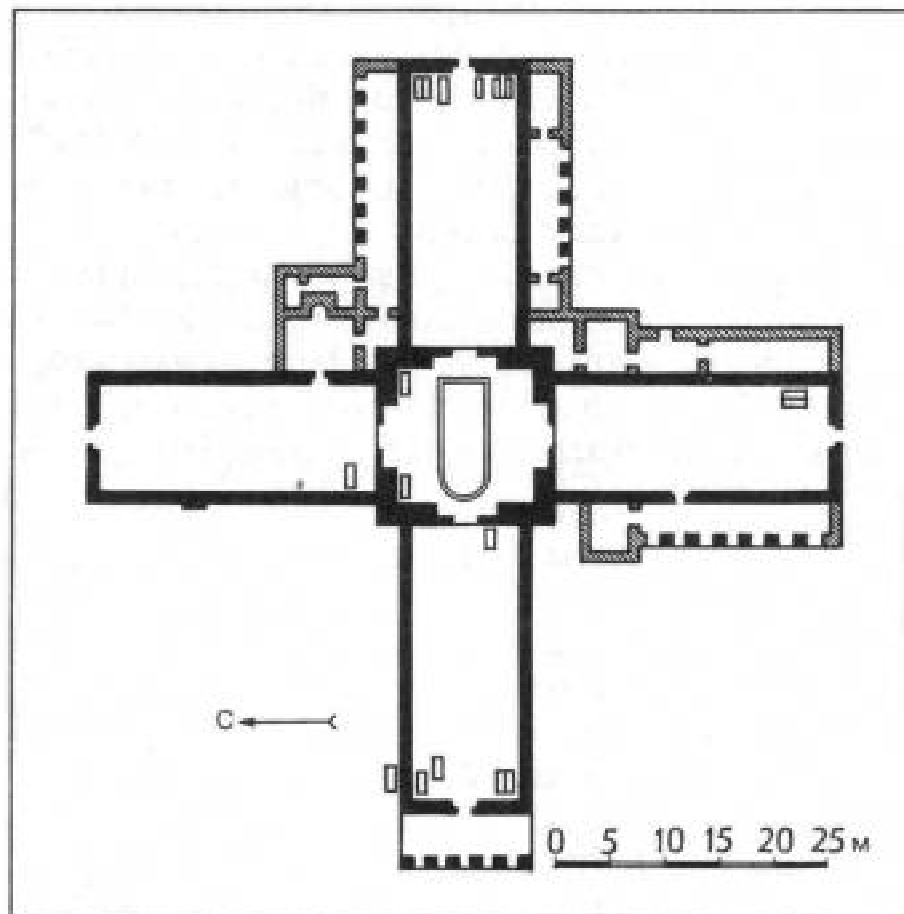
Для даследавання намі выкарыстаны самыя разнастайныя навуковыя крыніцы: шматлікія архіўныя матэрыялы — аўтэнтычныя праектныя і абмерныя чарцяжы, фотаздымкі і іншыя графічныя выявы XVI—XX ст., пісьмовыя дакументы — інвентары, візіты, люстрацыі культавых комплексаў, фундушы, будаўнічыя кантракты розных часоў; гісторыка-краязнаўчая літаратура XIX—XX ст. (руска- і польскамоўная); архітэктурныя трактаты XVI—XVIII ст.; даведнікі і навуковыя працы па гісторыі хрысціянства, сакральнай архітэктуры, тэорыі еўрапейскіх мастацкіх стыляў; сучасныя публікацыі беларускіх і польскіх даследчыкаў, за выкарыстанне матэрыялаў якіх для абгрунтавання сваёй мастацтвазнаўчай канцэпцыі выказваем аўтарам глыбокую ўдзячнасць.

Творы сакральнай архітэктуры ў сваёй канкрэтнай рэлігійнай гісторыі і ў сваім мастацкім абліччы ніколі цалкам не паўтараюць адзін аднаго, але іх стылявая эвалюцыя падпарадкавана агульным заканамернасцям выяўлення адзінага духоўнага крэда. Суладдзем архітэктурных форм, з якіх кожная творча развіваецца і вядзе асобную тэму, багаццем паліфаніі сінтэзу мастацтваў, канцэнтрацыяй рэлігійнага пачуцця храмы барока сугучныя велічным арганным харалам сваёй эпохі. Паслухаем жа, пра што распавядуць нам мураваныя харалы Беларусі.

ВЫТОКІ

Хрысціянскай эры 2000 гадоў. Роля хрысціянства ў гісторыі сусветнай цывілізацыі агромністая і невычэрпная. Адным з галоўных яе набыткаў з'яўляецца хрысціянскае сакральнае дойлідства. «Сакра» на латыні азначае «таінства». Хрысціянская Царква па свайму вызначэнню ёсць таінства паяднання чалавечай супольнасці Святым Духам. Невыпадковым з'яўляецца знітаванне ў адным слове двух паняццяў — Царква і Храм, якія маюць унутранае адзінства і суадносяцца паміж сабою як ідэя і яе форма. Храм, па сутнасці, гэта — велічны і глыбока ідэйны вобраз хрысціянскай Царквы [10, с. 47]. Таму сакральная архітэктура імкнецца да духоўнай роўнасці людзей living рознага сацыяльнага паходжання. Храм як мастацкае цэлае з'яўляецца нібыта Евангеллем для ўсяго кола вернікаў ад самых нізоў да самых вярхоў. Будова храма трансфармуе вобраз Сусвету моваю архітэктурных форм і сімвалаў, непарыўна знітаваных са светапоглядам і духоўнымі ідэаламі грамадства.

Сапраўды, мова царкоўнай архітэктуры — гэта мова архітэктурных форм і рэлігійных сімвалаў, якія ўзаемна абумоўліваюць і ўзаемна дапаўняюць адно аднаго. У той жа час калі рэлігійныя сімвалы адносна метафізічны, як метафізічны Сусвет адносна кароткага чалавечага жыцця, то формы сакральнага дойлідства мусяць творча развівацца і прыстасоўвацца да рэалій быцця соцыуму. Яны залежаць ад палітычнага і эканамічнага стану грамадства, кліматагеаграфічных асаблівасцей рэгіёну, наяўнасці пэўных рэсурсаў будаўнічых матэрыялаў і кваліфікаваных кадраў, мастацкіх традыцый і ўплываў. Такім чынам, сакральная архітэктура ў цэлым звязвае ідэальнае, адвечнае са штодзённым і магчымым. Таму архітэктурныя формы і канструкцыі, што выяўляюць адну і тую ж хрысціянскую ідэю, мяняюцца з веку ў век, ад рэгіёну да рэгіёну, ад канонаў адной канфесіі да другіх.



Царква каля Антыяхіі. IV ст. н.э. Цэнтрычна-крыжовы храм.

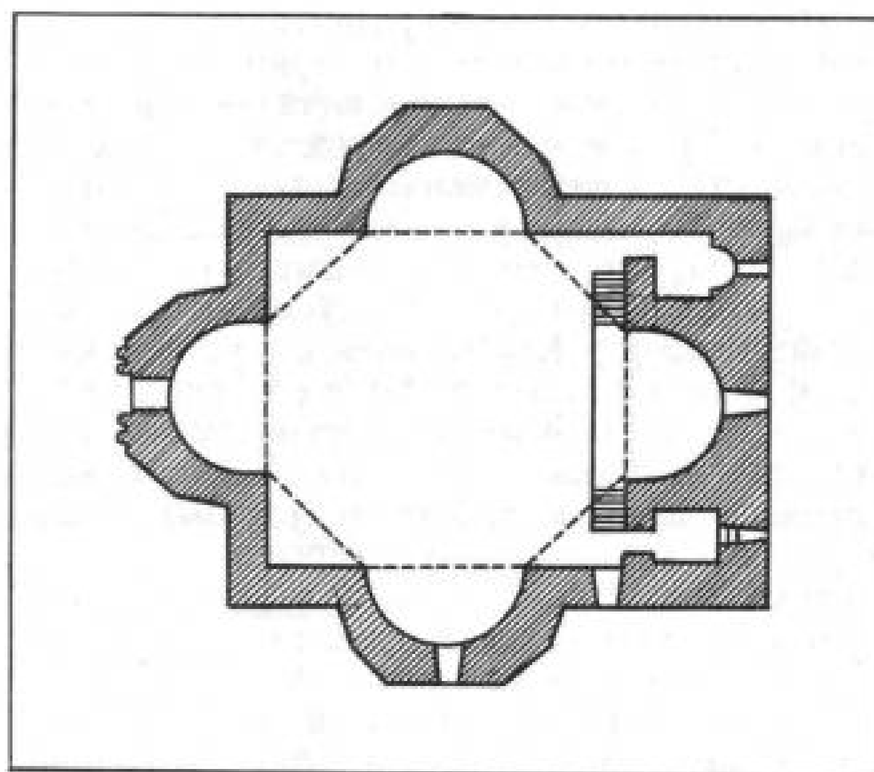
Пытанні генезісу, эвалюцыі і семантыкі хрысціянскага храма надзвычай складаныя і шматгранныя. Паходжанне рэлігійных сімвалаў і працэс развіцця сакральнага дойлідства, як два бакі аднаго медаля, з'яўляюцца прадметам шматлікіх навуковых даследаванняў і гіпотэз. Ідэя хрысціянскага храма як сакральнага цэлага склалася і адкрылася паступова [176, с. 22—26]. Сімвалічнае значэнне падзелу святыні на тры часткі закладзена ўжо ў Старым Запавеце на прыкладзе скініі (пабудавана Майсеем у пустыні па прадвызначэнню самога Бога), а таксама велічнага храма Саламона. Усходняя частка храма, па старажытнай касмаграфіі і рэлігійнаму светапогляду, ёсць «край святла», Эдэм. Таму старажытныя хрысціяне па традыцыі размяшчалі алтар (alta ara —высокі ахвярнік), перад якім маліліся і адпраўлялі набажэнствы, заўжды на ўсходзе. Алтар ставіўся на ўзвышэнне, якое мае назву «віма» (узыходжанне на вышыню), тое ж значэнне мае і слова «амбон».

Калі Усход — гэта краіна райскага быцця, то Захад, наадварот, — смутку і жалобы, месцазнаходжанне памерлых, якія чакаюць Уваскрашэння і Суда. Гэта ўваходная частка храма. А яго цэнтральная частка сімвалізуе зямную прастору, дзе пануе хрысціянская царква. Малітоўная зала на грэчаскай мове завецца «кафалікон», тое ж што Айкумена, Сусвет. Гэта асноўныя сімвалы хрысціянскага храма, трактаваныя святым апосталам Іаанам Златавустам на прыкладзе старазапаветных святынь. Новы Запавет (на падставе Старога) значна развіў і пашырыў семантыка-сімвалічнае напаўненне ідэі хрысціянскага храма, які стаў атаясамлівацца з Целам Хрыстовым, а ў сваіх формах і канструкцыях

увасабляць саборнае адзінства іерархіі нябеснай і царквы зямной.

Неабходна коратка звярнуцца да пачатку гістарычнага працэсу фарміравання архітэктурнай тыпалогіі і семантыкі хрысціянскага храма. Першыя хрысціяне, як вядома, вымушаныя спасацца ад праследаванняў улад Рымскай імперыі, ажыццяўлялі свае набажэнствы ў катакомбах, звычайна ў прасторы, утворанай перакрываннем вузкіх падземных ходаў. Такая арганізацыя культавай прасторы ў хуткім часе была сімвалічна атаясамлена з пакутамі Хрыста, распятага на крыжы. Таму, калі напачатку IV ст. н.э., пры рымскім імператары Канстанціне I Вялікім, хрысціянская царква была афіцыйна прызнана дзяржаўнай, яна адмовілася ад тэктонікі пантэістычнага антычнага храма на карысць хрысціянскага храма цэнтрычнай кампазіцыі з планам у выглядзе роўнаканцовага крыжа [47, с. 256—263], арыентаванага рамёнамі на чатыры бакі свету, а алтарнай часткай — абавязкова на ўсход, напрыклад царква каля Антыяхіі (IV ст. н.э.). Ядро кампазіцыі, так званае сяродкрыжжа, пачалі перакрываць купалам, які сімвалізаваў нябесную сферу. Аднак з пункту гледжання літургічных запатрабаванняў, гэтая структура культавага будынка не была дастаткова зручнай: пры вялікім зборы народу вернікі, якія знаходзіліся ў доўгіх бакавых рамёнах крыжа, не маглі бачыць алтар. Эвалюцыя хрысціянскай царквы ў V ст. знайшла адлюстраванне ў перамяшчэнні галоўнай літургіі пад купал. З цягам часу структура раннехрысціянскага храма паступова мадэрнізавалася.

У складаным працэсе фарміравання асноўных архітэктурных тыпаў хрысціянскага храма вызначальным з'явілася прызнанне ў IV ст. крыжа сімвалам Хрыста, а затым асвячэнне царквою адзінства сімвалаў Хрыста і Неба — крыжа і купала. Дзяржаўны статус хрысціянства набыло: у Рыме — у 313 г., Арменіі — 301 г., Грузіі — 317 г. Такім чынам у розных рэгіёнах Усходу і Захаду Еўропы амаль адначасова пачалася выпрацоўка свайго самастойнага тыпу хрысціянскага храма. У выніку гэтага адбылося далейшае пашырэнне ў V—VII ст. цэнтральна-купальнай крыжовай кампазіцыі не толькі ў Візантыі, але і Малой Азіі, Сірыі, Закаўказзі [207, с. 13]. Для павелічэння ўнутранай прасторы храма стала ўжывацца базіліка — тып свецкага антычнага збудавання, якое мае адметную структуру. Гэта — прамавугольная ў плане пабудова, падзеленая радамі апорных слупоў на няцотную колькасць падоўжных памяшканняў (нефаў), з якіх сярэдні абавязкова павінен быць больш высокім за бакавыя і мець верхняе асвятленне. Такім чынам у папярочным напрамку збудаванне мае кананічнае «базілікальнае сячэнне», што дазваляе зручнае асвятленне абшырнага інтэр'ера, а прамавугольны план — яго неабмежаваныя памеры.



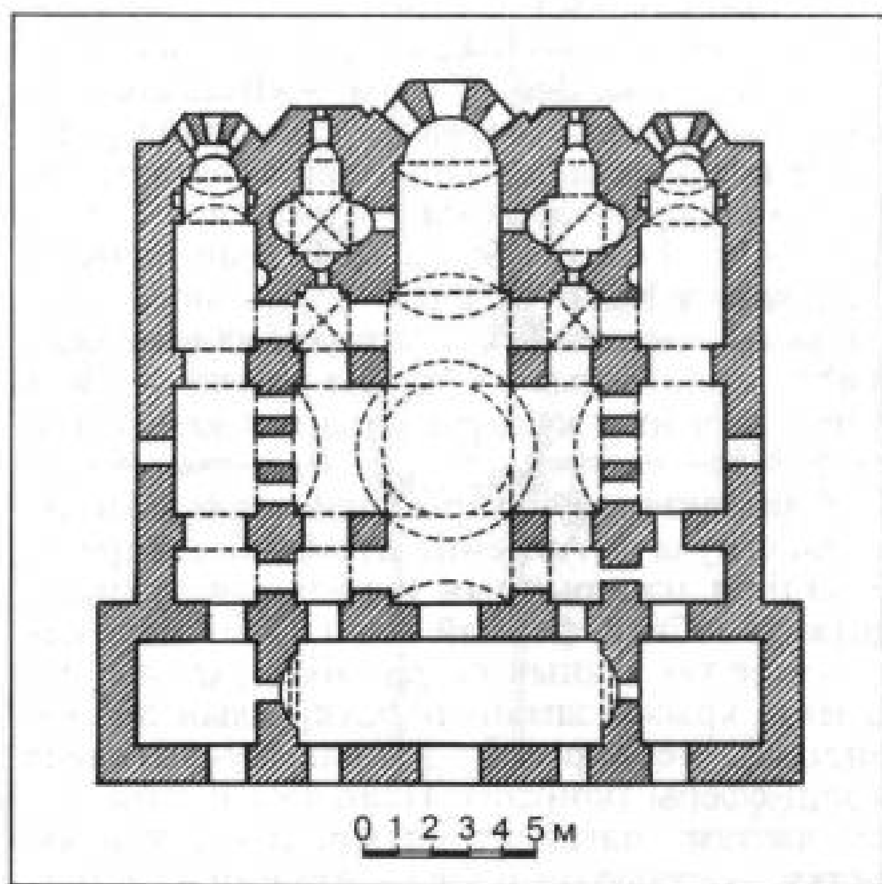
Царква ў Багаране (Арменія). VII ст. Тэтраконх.

Назва «базіліка» этымалагічна паходзіць ад тытула візантыйскага імператара — «Васілеўс» — і азначае «дом цара». У хрысціянскім храмабудаўніцтве яна з паняцця «дома цара» зямнога семантычна ператварылася ў «Дом Цара Нябеснага», «Дом Божы» [190, с. 7]. Велічны хрысціянскі храм у Калат-Семан (Сірыя), пабудаваны ў V ст. н.э., складаўся з чатырох аднолькавых базілік, пастаўленых у выглядзе крыжа па баках свету з вялізным купалам у цэнтры кампазіцыі [47, с. 365].

Высокага ўзроўню хрысціянскае будаўніцтва дасягнула ў Арменіі, дзе былі створаны шматлікія цэнтрычныя купальныя храмы з крыжападобнай формай плана. Тут мелі пашырэнне так званыя тэтраконхі — храмы, дзе рамёны крыжа замянялі паўкруглыя аб'ёмы (апсіды), перакрытыя купалам у выглядзе чвэрці сферы (конхай). План тэтраконха, такім чынам, нагадвае чатырохпялёсткавую кветку — славутыя цэрквы Арменіі ў Эчміядзіне (V ст.), Багаране і Звартноц (VII ст. н.э.) [47, табл. 112].

Найбольш прасторава развіты варыянт цэнтрычна-крыжовага раннехрысціянскага храма прадстаўляе **царква Святых Апосталаў у Канстанцінопалі** (VI ст.): з пяцю купаламі — над сяродкрыжжам і над рамёнамі крыжа, з вылучанай круглай у плане алтарнай апсідай. Вышэйшым дасягненнем храмабудаўніцтва Візантыйскай імперыі з'явіўся, як вядома, **Сафійскі сабор у Канстанцінопалі**, узведзены ў 532—537 гг. дойлідамі Анфіміем з Трал і Ізідорам з Мілета, дзе была створана надзвычай дасканалая ўзаемазвязаная сістэма скляпенняў з цэнтральным купалам. Велічныя храмы перыяду росквіту Візантыйскай імперыі з цягам часу замянілі больш сціплыя культавыя пабудовы, прататыпам якіх з'явілася царква «па-за сценамі Русафы», пабудаваная ў канцы VI ст.

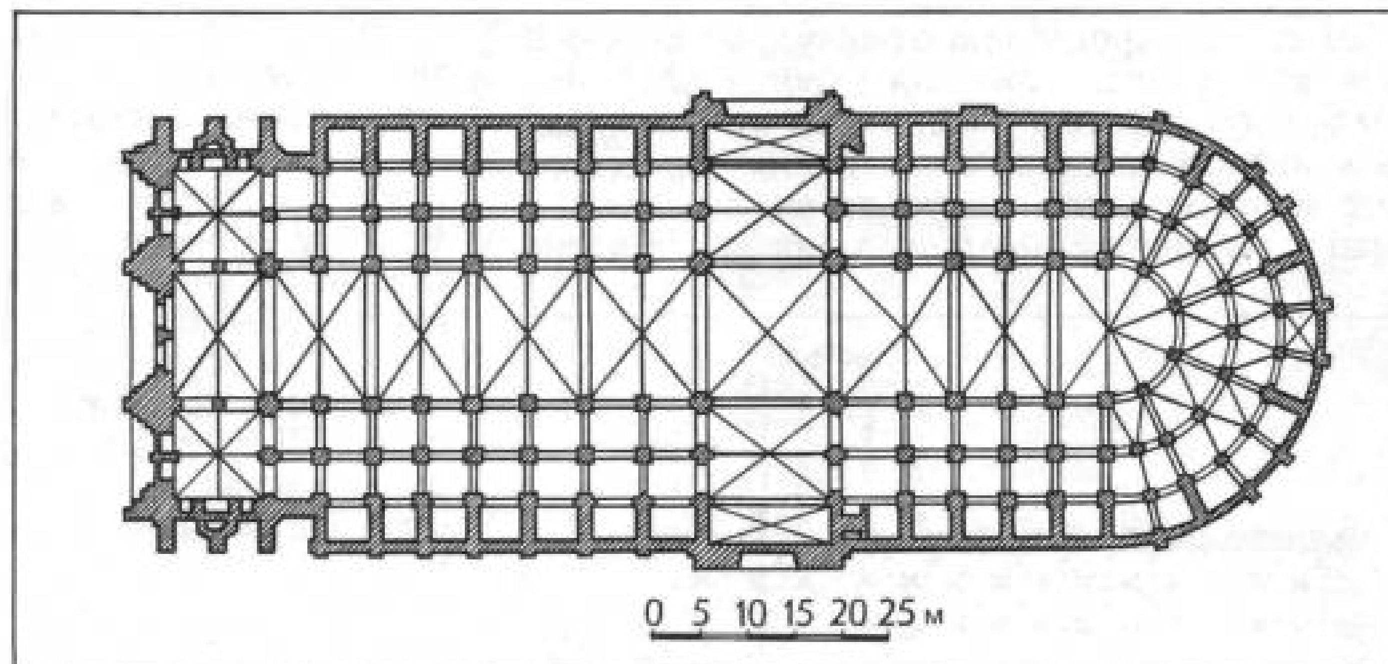
У наступныя стагоддзі ўсходнехрысціянскі храм захаваў папярэднюю цэнтрычнасць кампазіцыі, але візантыйскія дойліды творча развілі яе [253-II, с. 42—51]. Ва ўнутраных вуглах крыжа з'явіліся чатыры дадатковыя аб'ёмы (кампартаменты), злучаныя праёмамі з асноўнай унутранай прасторай і перакрытыя невялікімі купаламі, больш нізкімі за цэнтральны купал на сяродкрыжжы. Гэтыя вуглавыя купальныя часткі не толькі павялічвалі прастору малітоўнай залы, але і ўспрымалі распор цэнтральнага купала, што дазваляла зрабіць яго большых памераў. Крыжовае ядро кампазіцыі магло і далей развівацца і абрастаць кампартаментамі пры захаванні яе цэнтрычнасці. Аднак з усходняга боку кожная частка храма завяршалася невялікай алтарнай апсідай. Усё гэта дазваляла зрабіць інтэр'ер храма і літургічнае дзеянне ў ім больш урачыстым. Большай завершанасці і кананічнасці азначаная візантыйская аб'ёмна-планавая схема культавага збудавання (што атрымала ў гісторыі архітэктуры тэрміналагічнае вызначэнне «крыжова-купальны храм») дасягнула ў Паўночнай царкве манастыра Ліпса (908 г.).



Паўночная царква манастыра Ліпса (Візантыя). X ст. Крыжова-купальны храм.

Пры азначанай будове архітэктурных мас план храма ўнізе набыў форму квадрата (ці блізкую да яго), а не крыжа, як у раннехрысціянскім варыянце. Аднак з-за таго, што вуглавыя кампартаменты рабіліся больш нізкімі, план у верхнім сячэнні збудавання захоўваў форму роўнаканцовага крыжа, які ў далейшым (у сувязі з тэалагічнай праграмай, якая паслядоўна праводзілася праваслаўем) атрымаў назву «грэчаскі». Адпаведна структуры крыжова-купальнага храма сфарміравалася і пяцігаловая будова вянчаючых мас — з чатырма купаламі, меншымі за цэнтральны, размешчанымі па дыяганалях квадратнага плана, а не па баках свету, як раней. Так склалася традыцыйнае праваслаўнае пяцігалоўе, якое спачатку мела канструкцыйную аснову, затым набыло сімвалічнае значэнне, а ў больш познія часы стала знакавай прыкметай праваслаўнага храма [229], сімвалізуючы Уваскрашэнне Хрыста і Чатырох'евангелле [176, с. 38]. Астатнія кампартаменты храма звычайна перакрываліся ўжо цыліндрычнымі скляпеннямі невялікага пралёта —закамарамі, а дахавае пакрыццё, зробленае непасрэдна па іх, называлася «пазакамарным». Цікава, што з гэтымі словамі этымалагічна звязана беларускае «камора», памяшканне.

Трэба адзначыць, што ўся тэктоніка, кожная дэталь, кожныя слуп і арка, ветразі купалоў і іх форма, аркатурныя паясы, звычайна тры алтарныя апсіды, што вылучалі ўсходнюю частку цэнтрычнай кампазіцыі, — літаральна ўсё ў гэтай асвечанай традыцыяй будове храма мае сімвалічную трактоўку [141]. Сакральна-семантычнае цэлае крыжова-купальнага храма дапаўнялася сюжэтным і арнаментальным роспісам, мазаікамі і інш. Прынамсі, глыбокі ідэйны змест і ўрачыстая веліч візантыйскага абраду і събораў стала адной з асноўных прычын прыняцця хрысціянства ў X ст. усходнімі славянамі па візан-



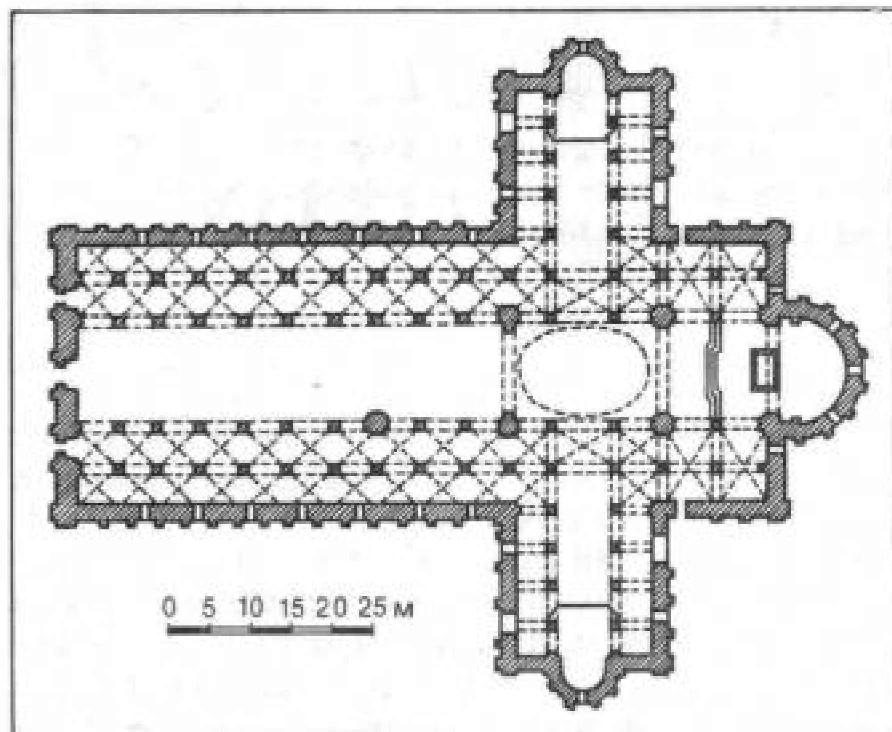
Сабор Маці Божай (Нотр-Дам) у Парыжы. XII—XIII ст. Крыжовая базіліка (гатычная).

тыйскаму ўзору [36; 37]. Відавочна, што працэс фарміравання архітэктурнага тыпу крыжова-купальнага храма адбыўся яшчэ да падзелу хрысціянскай царквы ў 1054 г. на праваслаўную і каталіцкую. Ён быў абумоўлены пэўнымі будаўнічымі дасягненнямі візантыйскіх майстроў па ўзвядзенню ўзаемна ўраўнаважанай сістэмы купалоў адносна невялікіх памераў і не меў яшчэ пазнейшай ідэалагічнай афарбоўкі.

У той жа час у Заходняй Рымскай імперыі далейшае развіццё кампазіцыі хрысціянскага храма ішло некалькі іншым шляхам, адпаведна ўласным будаўнічым традыцыям [253-II, с. 135—219]. Тут паступова, на працягу VIII—XI ст., адбылося зніталванне цэнтрычнай крыжовай кампазіцыі раннехрысціянскага храма з базілікай, далучанай да яго толькі з заходняга ўваходнага боку. Гэта дазволіла значна павялічыць умяшчальнасць раманскіх сабораў дзякуючы неабмежаваным магчымасцям прамавугольнай геаметрыі плана. Выкарыстанне тут базілікі зусім не выпадковае. Яна была вядома яшчэ ў Старажытным Рыме як тып грамадзянскага збудавання (суда, біржы), якое патрабавала значнай умяшчальнасці, напрыклад базіліка імператара Максенцыя (IV ст. н.э.). У выніку азначанага спалучэння ў арэале раманскай архітэктуры (яшчэ да расколу хрысціянскай царквы на каталіцкую і праваслаўную канфесіі) сфарміраваўся храмавы варыянт крыжовай базілікі. Уласна базіліка складалася з няцотнай колькасці падоўжных нефаў, падзеленых апорамі на шэраг прасторавых ячэек (травей), перакрытых крыжовымі скляпеннямі (таксама запазычаны сакральнай раманскай архітэктурай з рымскай антычнасці). У аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі дамінаваў больш высокі і шырокі цэнтральны неф базілікі і роўны з ім па вышыні і шырыні папярочны неф (трансепт), якія ў верхнім сячэнні збудавання ўтваралі план у выглядзе выцягнутага ў заходнім кірунку крыжа, які пазней быў названы «лацінскім». Сяродкрыжжа таксама перакрывалася крыжовым скляпеннем, а звонку вылучалася масіўнай чацверыковай вежай, завершанай вастраверхім шатром. З захаду, з боку ўвахода, дынаміку базілікі спыняў высокі і плоскі (па шырыні роўны кроку травей) аб'ём фасада-нартэкса, з дзвюма магутнымі чацверыковымі вежамі па баках, напрыклад сабор Сан-Трыніта ў Кане (Францыя, XI ст.). Трэба адзначыць, што вельмі падобнае двухвежавае вырашэнне фасада-нартэкса мела ўжо раннехрысціянская базіліка ў Турманіне (Сірыя, V ст. н.э.) [47, с. 367]. Іншы раз вастраверхія шатровыя вежы ўзводзіліся на рамёнах крыжа, па баках свету: саборы ў Майнцы і манастыры Лаах (Германія, XI—XIII ст.). Вырашэнне ўсходняй алтарнай часткі раманскіх сабораў магло быць самае разнастайнае: за трансептам нефы маглі завяршацца асобнымі апсідамі, шэрагам капэл, абходнай галерэяй і інш. Агульным было дамінантнае становішча магутнага алтарнага завяршэння цэнтральнага нефа (прэсбітэрыя), што з цягам часу стала вызначальным [47, с. 557—576].

Найбольшую складанасць для заходнееўрапейскіх дойлідаў гэтага перыяду ўяўляла перакрыцце вялікага пралёту цэнтральнага нефа (звычайна ўдвая большага за бакавыя). Удасканаленне канструкцый скляпенняў ішло паступова, эмпірычным шляхам, са шматлікімі абрушэннямі, што і зафіксавана ў гістарычных хроніках

[260, с. 112]. Крок у новую эпоху хрысціянскага храмабудаўніцтва Заходняй Еўропы, эпоху готыкі, быў зроблены ў канцы XII ст. з заменай важкаватага крыжовага скляпення каркасным нервюрным скляпеннем на аснове стральчатай аркі з лёгкім запаўненнем. Адносная лёгкасць



Сабор Санта-Марыя Маджоры ў Пізе (Тасканія). XI—XII ст. Крыжова-купальная базіліка (раманская).

нервюрных скляпенняў і сістэма пагашэння іх распора з дапамогай вонкавых аркбутанаў і контрфорсаў дазволілі зрабіць храмы заходнееўрапейскай готыкі, пабудаваныя пераважна з натуральнага каменю, неверагодна высокімі, прасторнымі, асветленымі вялікімі стральчатымі вокнамі з каляровымі вітражамі [19, с. 67—79].

Відавочна, што архітэктоніка раманскай крыжовай базілікі прынцыпова адрозніваецца ад візантыйскага крыжова-купальнага храма. Купал у раманскай і гатычнай архітэктуры ўвогуле не ўжываўся. Ён захоўваўся ў той час толькі ў протарэнесанснай архітэктуры Апенінскага паўвострава, якая знаходзілася пад культурным уплывам Візантыйскай імперыі: сабор св. Марка ў Венецыі (1043—1085 гг.), саборы Равэны і Пізы (XI—XIV ст.). Цікава, што ў ансамблі Саборнай плошчы Пізы прысутнічае цэнтрычнае культавае збудаванне — баптыстэрый, перакрыты незвычайным спалучэннем высокага раманскага шатра і візантыйскага купала [140, с. 52—53].

Таму невыпадкова пунктам адліку эпохі Адраджэння стала ўзвядзенне архітэктарам Філіпа Бруналескі велічнага купала над старажытнай базілікай Санта-Марыя дэль Ф'ёрэ ў Фларэнцыі ў 1420—1434 гг., нягледзячы на тое што гэты купал і па форме, і па канструкцыі прынцыпова адрозніваўся ад купалаў антычнага свету [48, с. 15—17]. І ў далейшым росквіт рэнесансу і барока ў сакральнай архітэктуры Італіі звязаны са стварэннем (на аснове зусім розных эстэтычных канцэпцый) велічных і канструкцыйна дасканалых купальных сістэм. Высокі Рэнесанс трактаваў купал як магутную дамінанту ўраўнаважанай цэнтрычнай кампазіцыі — яснай, згарманізаванай, аднолькавай з усіх пунктаў агляду, «усефасаднай». У працэсе будаўніцтва **галоўнага храма каталіцкага свету — сабора св. Пятра ў Рыме** — гэтая дасканалая кампазіцыйна-канструкцыйная схема рэнесансу была свядома, з мэтай лацінізацыі семантыкі сабора, злучана зноў з базілікай [253-II, с. 589—592]. Затым на аснове гэтай ідэі, пры будаўніцтве **галоўнага храма ордэна езуітаў** — сабора Іль Джэзу ў Рыме, была распрацавана кананічная структура лацінскай крыжова-купальнай базілікі. *Гэта і адзначыла ўзнікненне архітэктурна-мастацкага стылю барока* [50, с. 64—65].

Схематычна так эвалюцыяніравалі і складваліся асноўныя тыпы хрысціянскага храмабудаўніцтва да пачатку эпохі барока ў Еўропе, дзе акрамя падзелу хрысціянства на каталіцтва і праваслаўе ў гэты час атрымаў пашырэнне рэфармацыйны рух. У далейшым вялікія дойліды італьянскага барока Ларэнца Берніні, Франчэска Бараміні, Гварына Гварыні для надання сакральным кампазіцыям, у адрозненне ад рэнесансу, большай дынамічнасці і прасторавай неакрэсленасці стварылі складаныя ілюзіяністычныя купальныя сістэмы на аснове планаў у выглядзе авалаў, шматграннікаў і іншых разнастайных абрысаў. Як жа паўплывала творчая эвалюцыя хрысціянскага храмабудаўніцтва на архітэктуру Беларусі, якое месца ў выніку гэтага заняла яна ў агульнаеўрапейскім кантэксце?

Адкрыцці прашчураў

Больш за 1000 гадоў у сваім духоўным сталенні Беларусь ідзе разам з усім хрысціянскім светам. І амаль такое ж часавае вымярэнне мае гісторыя беларускага сакральнага мураванага дойлідства, якому ад пачатку было наканавана стаць памежжам двух культурных арэалаў — Усходу і Захаду Еўропы — і арэнай іх узаемадзеяння і супрацьборства. У беларускім мастацтвазнаўстве апошняга часу назіраецца як надзвычайная цікавасць да гісторыі сакральнага дойлідства, так і надзвычайная тэрміналагічная блытаніна ў вызначэнні стылявых характарыстык і тыпалогіі храмаў. Між тым у гэтых пытаннях патрэбна быць асабліва ўважлівымі і асцярожнымі, таму што толькі дакладнае адлюстраванне сацыяльна-гістарычных перадумоў і генезісу архітэктурных форм дазваляе канкрэтызаваць ступень і характар культурных уплываў і нацыянальнай самабытнасці.

Хрысціянскія святыні — неад'емная састаўная частка духоўнай культуры нашага краю. І ў гэтым сэнсе зусім не дапушчальна, на наш погляд, пісаць: каталіцкія ці праваслаўныя храмы «на Беларусі» [149; 150]. Для параўнання — наколькі навукова карэктна гучыць: каталіцкія саборы «ў Італіі»? Само паняцце «Беларусь» уключае ў сябе хрысціянскую Царкву ва ўсёй яе шматграннасці. Нават першая пісьмовая згадка пра Белую Русь, зафіксаваная ў трактаце па геаграфіі Еўропы — «Апісанне земляў», складзеным каталіцкім манахам-місіянерам у другой палове XIII ст., тычыцца пытанняў хрысціянскага веравызнання. У трактаце адзначана, што «ўсе землі ад Русі да Грэцыі ўключна, што ідуць на ўсход між нашым Міжземным морам і Паўночным акіянам, уваходзяць у склад усходняй царквы» [86, с. 79].

Разам з прыняццем хрысціянства па візантыйскаму ўзору, «иже от грек» пайшло на беларускіх землях манументальнае мураванае храмабудаўніцтва, якое ў найбольш прагрэсіўных па тым часе канструкцыях і мастацкім вобразе імкнулася ўвасабляць ідэалагічную праграму сучаснага яму грамадства [246]. На той час царква была амаль што адзіным захавальнікам традыцый антычнай культуры, пісьменнасці і мастацкіх рамёстваў. У культавых будынках апрача рэлігійных рытуалаў праводзіліся і грамадзянскія (напрыклад, прысяга), захоўваліся каштоўнасці, збіраліся бібліятэкі, перапісваліся кнігі, вяліся летапісы. У архітэктуры сабораў і цэркваў акрамя сімвалічнага сакральнага зместу былі закладзены ідэі патрыятызму і магутнасці дзяржавы. Асабліва яскрава гэтыя рысы ўвасобіліся ў трох Сафійскіх саборах, узведзеных у XI ст. у Кіеве, Ноўгарадзе і Полацку, якія былі асвячоны ў гонар «святыя Софии Премудрости Божия». У гэтым сэнсе першыя велічныя хрысціянскія святыні ўсходніх славян па сваёй сімвалічнай «нябеснай» ідэі паўтараюць галоўны раннехрысціянскі храм Візантыйскай імперыі — сабор Святой Сафіі ў Канстанцінопалі (VI ст.). Аднак сцвярджэнне, што яны паўтараюць яго архітэктанічна [153, с. 14], не адпавядае сапраўднасці. Распор грандыёзнага па памерах купала канстанцінопальскай Сафіі (дыяметрам 33 м) ураўнаважваецца двума вялікімі паўсферычнымі купаламі, размешчанымі па падоўжнай восі храма, а затым перадаецца на цэлую сістэму больш нізкіх купалаў. Зусім іншую структуру маюць кіеўская, наўгародская і полацкая Сафіі — яны паўтараюць класічную схему візантыйскага крыжова-купальнага храма, распрацаваную толькі ў IX—X ст., на час прыняцця хрысціянства ўсходнімі славянамі. Гэта можна пацвердзіць і на прыкладзе праваслаўнага храмабудаўніцтва балканскіх краін.

Памылковай з'яўляецца таксама класіфікацыя азначаных Сафійскіх сабораў як шматнефавых «белакаменных базілікальных храмаў» [157, с. 140]. Хаця ў арганізацыі інтэр'ера адпаведна літургічным патрабаванням назіраецца прасторавае дамінаванне цэнтральнага нефа, у цэлым архітэктоніка збудаванняў не мае нічога агульнага з раманскай базілікай. Да таго ж «белакаменнымі» былі храмы старажытнарускага перыяду толькі Маскоўскага і Уладзіміра-Суздальскага рэгіёнаў (яны будаваліся з прыроднага белаватага вапняку). Як вядома, усе Сафійскія саборы змураваны з візантыйскай цэглы-плінфы і нават не былі атынкаваны.

Першае летапіснае ўпамінанне пра **Сафійскі сабор у Полацку** мы знаходзім у «Жыцці святой Ефрасінні Полацкай» (у сувязі з падзеямі XII ст.) [193, с. 93]. Час пабудовы храма не адзначаны дакладна ў пісьмовых крыніцах. На падставе розных гістарычных звестак даследчыкі адносяць узвядзенне сабора падчас княжання ў Полацку Усяслава Брачыслававіча да сярэдзіны XI ст. (па розных крыніцах да 1066 г. ці больш вузка — паміж 1050—1055 гг.). Пра славутага Усяслава Чарадзея аўтар «Слова аб палку Ігаравым» піша так: «Тому в Полотьске позвониша заутренюю рано у святыя Софеи в колоколы, а он в Кыеве

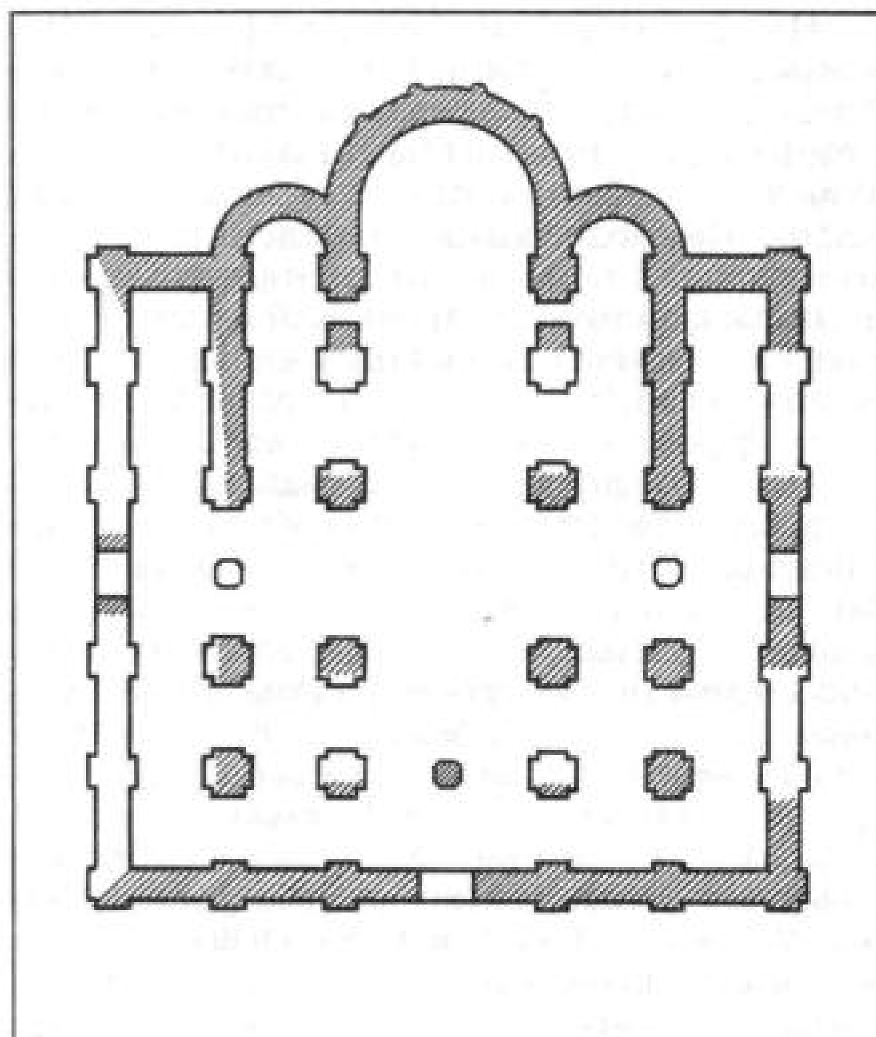
звон слыша». Вядома, што ў галоўным храме Полацкай зямлі прымалі паслоў, абвяшчалі пра вайну і мір, тут захоўвалася дзяржаўная казна і архіў [252, с. 26]. Але найбольш значным фактам з цягам часу стала тое, што *Сафійскім саборам у Полацку распачалася гісторыя беларускага манументальнага мураванага дойлідства.*

Сабор дайшоў да нашага часу толькі ў рэштках: захаваліся стужкавыя фундаменты, ніжнія часткі сцен і слупоў, тры ўсходнія алтарныя апсіды. Археалагічныя раскопкі і летапісныя крыніцы далі магчымасць даследчыкам са значнай ступенню верагоднасці рэканструяваць яго першапачатковую аб'ёмна-прасторавую структуру. Гэта быў вялікі пяцінефавы трохапсідны крыжовакупальны храм, амаль квадратны ў плане (26,4 м у шырыню і такі ж у даўжыню (без апсід), з апсідамі — каля 31,5 м). Памеры падкупальнага квадрата адпаведна былі 5,5 × 5,7 м (па П.Рапапорту).

Асаблівасць аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі полацкага Сафійскага сабора, у параўнанні з кіеўскім, наўгародскім і большасцю старажытнарускіх храмаў дамангольскага перыяду, — наяўнасць дадатковай пары слупоў на ўсход ад падкупальнага квадрата. У выніку гэтага паўночны і паўднёвы фасады полацкай Сафіі былі расчлянёны не на чатыры, як у кіеўскім і наўгародскім храмах, а на пяць частак і набылі пэўную сіметрыю, падкрэсленую бакавымі ўваходамі, што надавала вонкавай структуры збудавання цэнтрычнасць. У гэтым, па нашаму меркаванню, выявілася ідэя стварэння ў плане на ўзроўні падкупальнага квадрата роўнаканцовага грэчаскага крыжа (пазней паслядоўна праводзілася ў праваслаўным будаўніцтве на Беларусі) у адрозненне ад каталіцкіх храмаў, дзе асіметрычнае размяшчэнне трансепта надавала верхняму сячэнню будынка форму лацінскага крыжа і адпаведна іншую клерыкальную семантыку [241, с. 305—312].

Арганізацыя ўнутранай прасторы старажытнага полацкага Сафійскага сабора ўступала ў супярэчнасць з цэнтрычнасцю яго вонкавай кампазіцыі. Дадатковая пара слупоў утварала перад апсідай квадратную ў плане прасторавую ячэйку — віму, у выніку адбылося прасторавае падаўжэнне цэнтральнага нефа. Гэта надало інтэр'еру візуальную «базілікальнасць», характэрную для раманскай архітэктуры, у адрозненне ад інтэр'ераў кіеўскай і наўгародскай Сафій, якія больш развіты ў шырыню.

У тэктанічнай структуры полацкай Сафіі



Полацк. Сафійскі сабор. XI ст. План.

назіраецца паступовы адыход ад кананічнай візантыйскай схемы ў бок стварэння руска-візантыйскага варыянта крыжова-купальнага храма. Тут, у адрозненне ад візантыйскіх узораў, пры пяці нефах толькі тры алтарныя апсіды, а таксама двайныя, а не трайныя аркады хораў.

Шэраг асаблівасцей прысутнічае ў будаўнічай тэхніцы і метрычнай сістэме полацкага храма. Калі ў кіеўскім саборы пераважае муроўка з плінфы, а ў наўгародскім — з натуральнага каменю, сцены полацкай Сафіі выкладзены ў змешанай тэхніцы. Характар муроўкі з плінфы агульны для ўсіх — са схаваным радам. Палосы цаглін выпускаліся на паверхню сцяны праз адзін рад. Прамежкавыя рады паглыбляліся на 2—4 см дзеля лепшай перавязкі швоў і заціраліся ў плоскасці фасада вапнавай рошчынай з дамешкай драбнатоўчанай цэглы, так званай цэмянкі. Такая будаўнічая тэхніка была адначасова дэкаратыўным прыёмам, стварала маляўнічую колеравую гаму фасадаў сабора. У іх аздабленні выкарыстаны элементы візантыйскай архітэктуры: тонкія паўкалонкі з лякальнай цэглы, паўцыркульныя плоскія нішы, палосы меандру і крыжы.

На працягу васьмі стагоддзяў (XI—XVIII) у манументальнай мураванай архітэктуры Беларусі ў розных іпастасях і сферах ужытку можна назіраць плоскія арачныя нішы. Такім чынам, гэта адзін з традыцыйных элементаў мясцовага дойлідства. Неабходна выявіць генезіс дадзенага архітэктурнага элемента, яго шматфункцыянальнасць як канструкцыі, мастацкай формы і сакральнага сімвала і дыялектыку яго ўжывання ў беларускай архітэктуры на розных этапах яе развіцця і ў розным стылістычным кантэксце.

Арка ў архітэктуры — гэта канструкцыя перакрыцця пралёта паміж апорамі, якая складаецца з асобных блокаў (камянёў, цаглін) і мае бакавы распор, дзеля чаго ўверсе замыкаецца клінаватападобным "замковым" каменем. У выніку ствараецца "жорсткая" сістэма, больш трывалая, чым простая прамавугольная канструкцыя з апорных слупоў, злучаных бэлькай.

Арку вынайшлі будаўнікі Старажытнага Рыма. Гэта было вялікае вынаходніцтва ў працэсе эмпірычнага засваення асноў статыкі збудаванняў, іх устойлівасці і трываласці. У больш старажытных цывілізацыях, напрыклад крыта-мікенскай, існавалі "несапраўдныя" аркі (без бакавога распору), утвораныя пакуповым кансольным напускам верхніх камянёў, якія трымаліся ўласным цяжарам. Яны дазвалялі павялічыць вышыню пралёта (звычайна ўваходнага партала), але не стваралі ўстойлівую канструкцыю.

Адкрыццё аркі дазволіла старажытным рымлянам зрабіць якасна новы крок у архітэктуры, стварыць такія складаныя шмат'ярусныя арачныя кампазіцыі, як Калізей — сапраўдны шэдэўр будаўнічага мастацтва антычнага свету. У раннехрысціянскі перыяд у Заходняй Рымскай імперыі на аснове перакрыжаваных арак былі створаны крыжовыя скляпенні — прасторавыя канструкцыі для перакрыцця квадратных у плане частак храма тыпу базілікі.

Потым арка "перайшла" ва Усходнюю Рымскую імперыю і была засвоена візантыйскімі будаўнікамі. Аднак калі ў Старажытным Рыме арачныя канструкцыі выконваліся з трывалага і зручнага ў апрацоўцы прыроднага каменю (пераважна вапняковых марскіх адкладаў, на якія багаты Апенінскі паўвостраў), то ў Візантыі асноўным будаўнічым матэрыялам з'яўлялася штучная цэгла-плінфа, зробленая з абпаленай гліны. Гэта паўплывала на спецыфіку ўжывання арачных канструкцый і характар перакрыццяў прасторы храма. Візантыйскія майстры дасягнулі высокага прафесійнага ўзроўню ва ўзвядзенні паўсферычных купалаў на ветразях — канструкцый, з дапамогай якіх ажыццяўляўся пераход ад квадратнага плана да падкупальнага барабана.

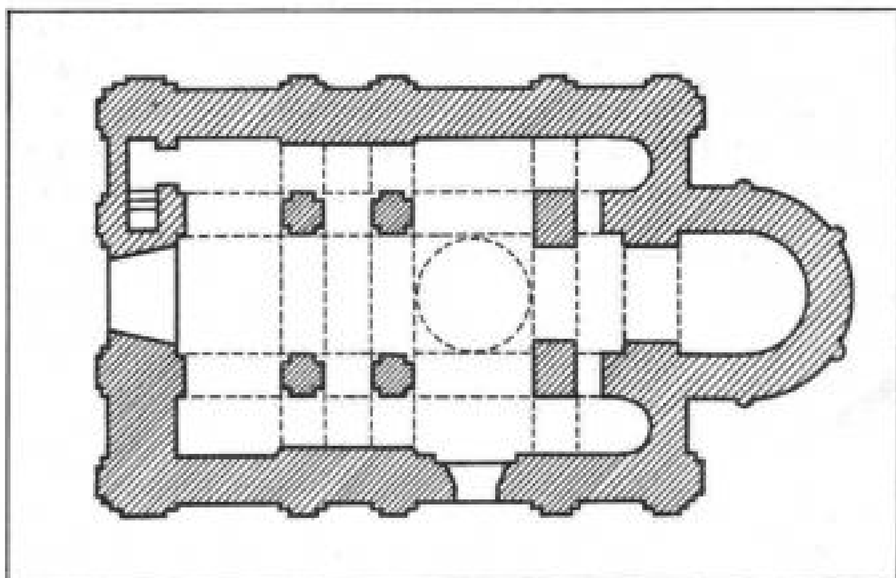
Трываласць асобнай цагліны-плінфы была значна меншай, чым каменнага блока, таму трываласць і моц муроўкі з плінфы дасягалася большай масай сцяны і якасцю рошчыны (каменныя блокі клаліся насуха, і сцены з іх былі больш тонкімі). Каб зменшыць таўшчыню і цяжар сцен, не змяншаючы іх трываласці, візантыйскія будаўнікі зрабілі ўласнае вынаходніцтва: уключылі ў муроўкі аркі, але не скразныя, як у Рыме, а глухія, заглыбленыя ў сцяне. Падобныя аркі ўспрымаюць і размяркоўваюць нагрузку верхніх частак будынка, робяць сцяну больш устойлівай, утвараючы на яе паверхні плоскія арачныя нішы, таму іх называюць разгрузачнымі.

У познявізантыйскім храмабудаўніцтве атрымалі пашырэнне перспектыўныя паўцыркульныя арачныя нішы, афармленыя шэрагам арак, радыусы якіх паступова змяншаюцца. У выніку нішы перспектыўна заглыбляюцца ў сцяну. Такія аркі ўмацоўвалі барабан цэнтральнага купала і купалаў над вуглавымі кампартаментамі крыжова-купальнага храма (напрыклад, у цэрквах Маці Божай (XI ст.) і Святых Апосталаў (XIII ст.) у Салоніках), а таксама паўкружжы алтарных усходніх апсід. З цягам часу пераўтварыліся ў суцэльную метрычную аркаду (аркатуру), якая сімвалізавала райскі сад.

У Сафійскім саборы ў Полацку (XI ст.), ад якога ацалелі толькі тры ўсходнія алтарныя апсіды (прынамсі, на іх можна бачыць размешчаныя ў два ярусы паўцыркульныя перспектыўныя арачныя нішы). Яны менш глыбокія за візантыйскія, двухступеньчатыя, аднак вызначаюцца зграбнымі прапорцыямі, якія візуальна надаюць ім ураўнаважаную статыку. Пры гэтым структура сцен, выкладзеных у змешанай тэхніцы з плінфы і прыроднага каменю, больш дэкаратыўная, пластычная і лёгкая.

Унутры храм быў цалкам распісаны фрэскамі, ад якіх захаваліся нешматлікія фрагменты. Падлога была выкладзена керамічнымі маёлікавымі пліткамі розных колераў. Пакрыццё купалаў і закамар было зроблена са свінцовых лістоў, пра што сведчаць кавалкі аплыўшага свінцу ў археалагічных раскопках.

Сёння не існуе дастаткова абгрунтаванай версіі аб характары завяршэння будынка. У «Спісе рускіх гарадоў», які ў канцы XIV ст. быў уключаны ў Наўгародскі летапіс, адзначана, што ў Полацку «Святая София каменна, о седми



Полацк. Спаса-Праабражэнская царква. XII ст. План.

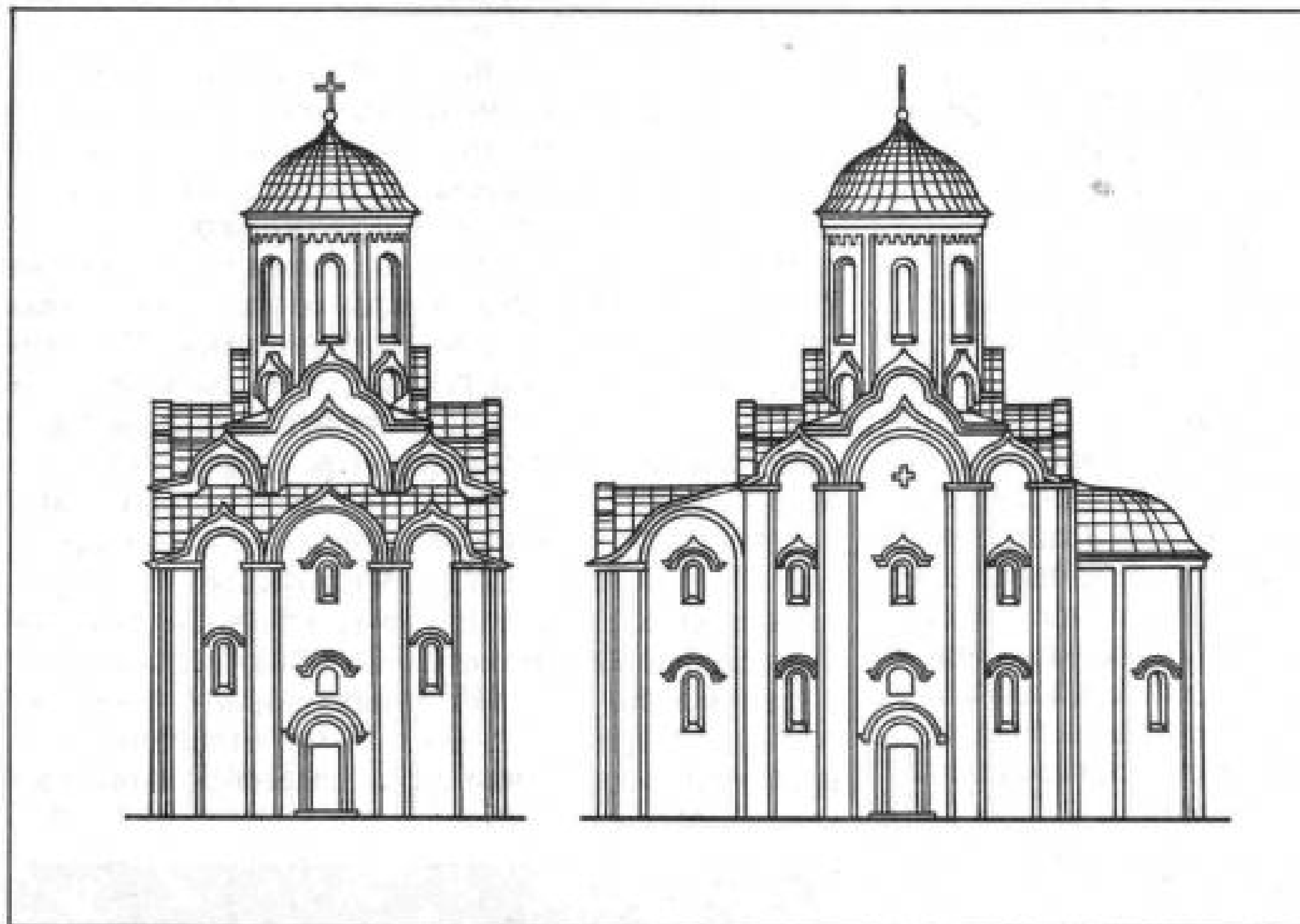
версех», аднак як кампанаваліся гэтыя вярхі, дакладна невядома [193, с. 95]. З прапануемых археолагам Г.Штыхавым і архітэктарам-рэстаўратарам Г.Лаўрэцкім рэканструкцый апошняя падаецца нам больш верагоднай і адпаведнай кампазіцыйна-канструкцыйнай логіцы збудавання (з купаламі над вуглавымі часткамі нартэкса). Па сваіх памерах і складанасці кампазіцыі старажытны полацкі сабор нават перавышае наўгародскую Сафію, што ўскосна сведчыць аб эканамічнай і палітычнай магутнасці Полацкага княства. Полацкую Сафію нельга разглядаць як спрошчаны варыянт кіеўскай і наўгародскай, нягледзячы на тое што сабор быў пабудаваны некалькі пазней і адметны шэрагам кампазіцыйных і канструкцыйных асаблівасцей. Наадварот, усе закладзеныя ў ім творчыя наватарскія прыёмы і мадыфікацыі кананічнай візантыйскай схемы крыжова-купальнага храма атрымалі ў далейшым развіццё і паслужылі асновай для фарміравання самабытнай полацкай школы дойлідства, якая ўключае шэраг помнікаў старажытнага Віцебска і Смаленска. Цікава, што метрычным модулем у Сафійскім саборы ў адрозненне ад большасці старажытнарускіх храмаў з'яўляецца не грэчаскі, а рымскі фут, як і ў шэрагу іншых помнікаў полацкага рэгіёну [13, с. 59—72]. Тут ужыты нават больш буйны модуль, так званы «пояс Шымана», які складаецца з чатырох рымскіх футаў.

Так здарылася, што пастаўлены нашымі продкамі ў старажытным Полацку храм у гонар Сафіі — Прамудрасці Божай стаў духоўным вузлом, што злучае Зямлю з Сусветам, з Богам, той нябеснай эгідай, пад якой нарадзіліся самыя славутыя людзі нашай зямлі. Адсюль пайшлі ў сусветную цывілізацыю святая Еўфрасіння Полацкая, доктар Францыск Скарына, славуты паэт і асветнік Сімяон Полацкі; адмысловы майстар Лазар Богша, які стварыў славуты крыж манахіні Еўфрасінні і на сваім шэдэўры напісаў праклён кожнаму, хто вывязе яго з роднай зямлі. Як сёння нам узняцца да такога ўзроўню свядомасці і патрыятызму?

Першы вядомы па летапісных крыніцах беларускі дойлід таксама палачанін. У тэксце «Жыція святой Еўфрасінні Полацкай», змешчаным у Поўным зборы рускіх летапісаў, ён названы «приставник над делатели церковными — Иоанн» [XXI-II, с. 212]. У зваротах да дойліда Еўфрасіння называла яго «отче»: падставы лічыць, што ён таксама быў манахам. Пад яго кіраўніцтвам у 50-я гг. XII ст. была ўзведзена мураваная **Спаса-Праабражэнская царква Спаса-Еўфрасіннеўскага манастыра** — адзін з самых выдатных твораў усходнеславянскага хрысціянскага дойлідства. Кампазіцыйна-мастацкія характарыстыкі і дасканалае канструкцыйнае вырашэнне храма сведчаць аб выключнай творчай фантазіі вялікага майстра. Галоўнай мэтай, якую з дапамогай архітэктурных форм і сімвалаў бліскуча вырашыў дойлід, было стварэнне дынамічнай і маляўнічай пірамідальна-цэнтрычнай кампазіцыі, скіраванай уверх, да Бога, і ўвян-

Полацк. Спаса-Праабражэнская царква. Сучасны стан.

чанай залатой, падобнай да полымя свечкі, галоўкай. Гэты невялікі трохнефавы шасціслупавы крыжова-купальны храм адрозніваецца ад аналагічных пабудоў старажытнарускага перыяду іншых рэгіёнаў шэрагам кампазіцыйных і каў», што дэкаравалі, як карункі, масіўны пастамент барабана купала. Яму належыць таксама прыярытэт у вынаходніцтве трохлопасцевых і кілепадобных форм какошнікаў і закамар. З дапамогай дыяганальных какошнікаў ля аснаван-



Полацк. Спаса-Праабражэнская царква. XII ст. Заходні і паўднёвы фасады. Рэканструкцыя П. Рапапорта.

канструкцыйных адметнасцей. У ім бакавыя нефы больш вузкія за цэнтральныя і завершаны паўкруглымі апсідамі-нішамі, схаванымі ў тоўшчы ўсходняй сцяны. Паўкруглая цэнтральная алтарная апсіда значна выступае па-за межы кафалікона, як і нартэкс, які раней быў таксама больш нізкім, што надавала кампазіцыі пірамідальнасць. Дадатковае ўвядзенне з гэтай мэтай масіўнага пастамента, на які абапіраўся барабан купала, прывяло да павелічэння сячэння слупоў і таўшчыні сцен. У крыху сціснутай структуры інтэр'ера выразна вылучаецца роўнаканцовы крыж па восях падкупальнага квадрата. Для ўзмацнення цэнтрычнасці кампазіцыі выкарыстаны зусім новыя канструкцыйныя прыёмы: напрыклад, несапраўдныя закамары над вуглавымі кампартаментамі кафалікона і нартэкса, павернутыя на абодва фасады, што не адпавядала ўнутранай канструкцыі скляпенняў.

Археалагічныя даследаванні паказалі, што ў Спаса-Праабражэнскай царкве дойлідам Іаанам упершыню быў выкарыстаны матыў «какошня барабана была ўдала вырашана сістэма водасцёку з улікам кліматагеаграфічных асаблівасцей рэгіёну, адрозных ад балканскіх краін.

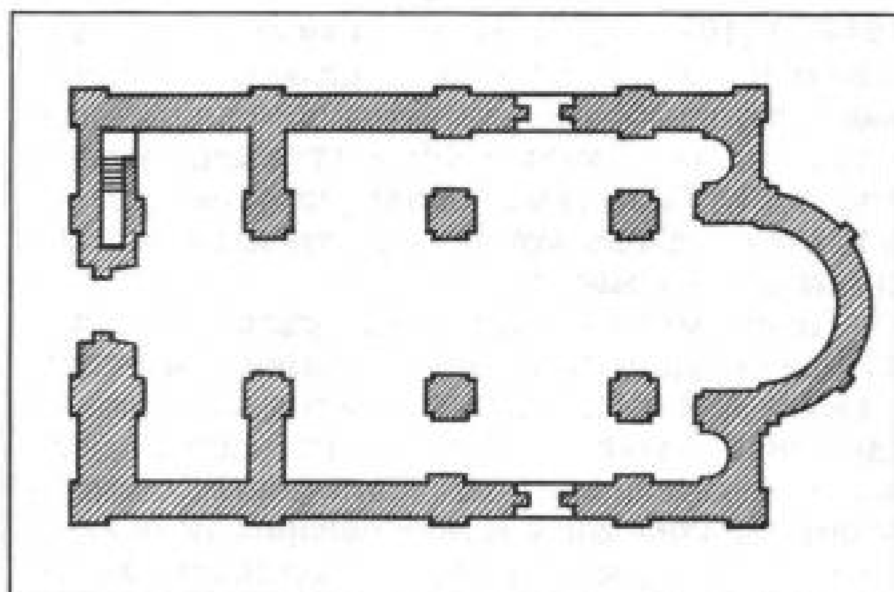
Для візантыйскага крыжова-купальнага храма характэрна шматнефавая аб'ёмна-прасторавая структура з колькасцю апсід з усходняга боку, якая адпавядае колькасці нефаў. У старажытнарускім дойлідстве XII—XIII ст. сфарміраваўся і атрымаў пашырэнне трохнефавы і трохапсідны крыжова-купальны храм, у якім нефы звычайна нязначна адрозніваліся па шырыні, а адпаведныя ім апсіды амаль не адрозніваліся паміж сабою па памерах і форме. У полацкіх, віцебскіх і смаленскіх храмах адбыўся адыход ад гэтай схемы. Тут бакавыя нефы значна вузейшыя за цэнтральны, а апсіды, што завяршаюць іх, невялікія і «схаваны» ў тоўшчы ўсходняй сцяны. Як пераходны этап можна адзначыць падмуркі царквы на Нямізе ў Мінску, што датуецца пачаткам XII ст. Яе алтарная частка ўнутры трохапсідная, а звонку мае трохлопасцевы абрыс. Адзіны аналаг — царква ва Учыжы (Чарні-

гава-Северская зямля), узведзеная пазней амаль на стагоддзе [193, табл. 6, с. 68]. Адсюль вынікае, што фарміраванне «схаваных» бакавых апсід у кампазіцыі праваслаўнага храма на беларускіх землях адбывалася самастойна.

Да *полацкай школы дойлідства* адносяцца мураваныя крыжова-купальныя цэрквы на дзядзінцы і ў Ніжнім замку, храм-пахавальня і Спаса-Праабражэнская царква ў Полацку, Вялікі сабор і Барысаглебская царква Бельчыцкага манастыра пад Полацкам, Дабравешчанская царква ў Віцебску, а таксама шэраг помнікаў Смаленска. Блізкасць старажытнага сакральнага дойлідства Полацкай і Смаленскай земляў неаднаразова адзначалася даследчыкамі, аднак творчы прыярытэт заўжды аддаваўся больш раннім полацкім святыням.

Найбольш тыповай рысай полацкай школы дойлідства, як ужо адзначалася, было своеасаблівае вырашэнне алтарнай часткі храмаў са «схаванымі» ў тоўшчы ўсходняй сцяны апсідамі. Яшчэ адна адметная рыса манументальных культавых збудаванняў полацка-смаленскага рэгіёну — наяўнасць, як і ў полацкім Сафійскім саборы, дадатковай пары слупоў паміж алтарнай апсідай і падкупальным квадратам. У выніку гэтага падкупальны квадрат некалькі перасоўваецца на захад, а аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя храма становіцца амаль цэнтрычнай. Яна набывае дзве ўзаемна перпендыкулярныя плоскасці сіметрыі і план на ўзроўні закамар у выглядзе роўнаканцовага крыжа. У ніжнім сячэнні сіметрыя парушаецца толькі выступаючай алтарнай апсідай. Таму імкненне да цэнтрычнасці рэалізуецца з дапамогай прыбудовы да трох астатніх фасадаў больш нізкіх прытвораў. Характэрным прыкладам з'яўляецца план царквы на дзядзінцы ў Полацку, пабудаванай ў 60—80-я гг. XII ст., дзе бакавыя прытворы выступаюць за межы фасадаў на шырыню цэнтральнага нефа і завершаны з усходняга боку паўкруглымі апсідамі. Аналагічны план мае царква Міхаіла Арханґела ў Смаленску, якая датуецца 1180—1190 гг.

У кантэксце полацкай школы дойлідства шэрагам асаблівасцей вылучаецца **Дабравешчанская царква ў Віцебску**, пабудаваная прыблізна ў другой чвэрці XII ст. У аснове яна мела руска-візантыйскую крыжова-купальную кампазіцыю, але падкрэслена выцягнутую па падоўжнай восі, што надавала ёй «базілікальны» характар, асабліва ў інтэр'еры. Шэсць крыжападобных у плане слупоў падзялілі ўнутраную прастору на тры



Віцебск. Дабравешчанская царква. XII ст. План.

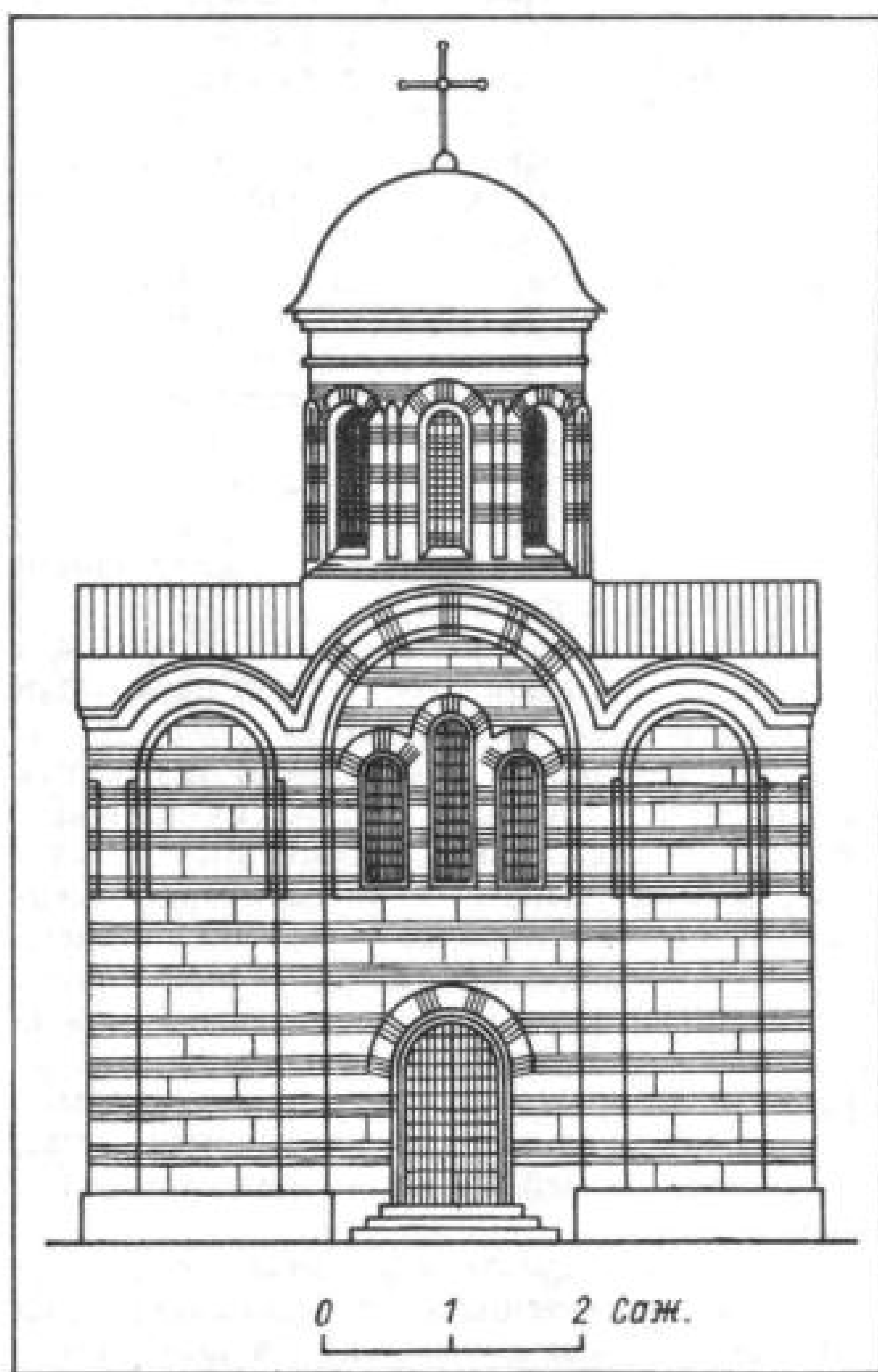
нефы. Пры гэтым крок слупоў амаль роўны пралёту паміж імі, таму прасторавыя ячэйкі цэнтральнага нефа ў плане блізкія да квадрата, як і ў раманскіх базіліках, дзе кожная квадратная ў плане травея перакрывалася аднолькавым крыжовым скляпеннем. Аднак па характару скляпенняў відавочна, што віцебская царква больш звязана генетычна з усходнімі раннехрысціянскімі базілікамі Закаўказзя [31, с. 280]. У ёй квадратныя прасторавыя ячэйкі мелі характэрныя для ўсходнехрысціянскага дойлідства цыліндрычныя скляпенні-закамары, за выключэннем прасторы сяродкрыжжа, кампазіцыйнае і сімвалічнае значэнне якога падкрэслівалася светлавым барабанам на ветразях, завершаным шлемападобным купалам.

Цэнтральны неф, які дамінуе ў інтэр'еры, з усходняга боку завяршаўся вялікай паўкруглай алтарнай апсідай. Бакавыя нефы (амаль у тры разы больш вузкія за цэнтральны) замыкаліся невялікімі паўкруглымі нішамі, схаванымі ў тоўшчы ўсходняй сцяны, а звонку былі простакутнымі. Такім чынам, тут *упершыню быў выкарыстаны прыём «схаваных» апсід*, які з'яўляецца, як ужо адзначалася, адной з характэрных рыс полацкай школы дойлідства. Яго ж можна назіраць ужо ў Ерэрукскай базіліцы (V ст. н.э., Арменія). З другога боку, можна канстатаваць першы крок да аднаапсіднасці алтарнай часткі, характэрнай пазней для храмаў беларускага барока.

Яшчэ адной адметнай рысай Дабравешчанскай царквы з'яўляецца наяўнасць нартэкса, над якім размяшчаліся хоры. Бакавыя часткі хораў займалі капліцы з невялікімі нішамі-алтарыкамі ва ўсходніх сценах (па абмерах П.Бараноўскага,

1944 г.) [193, с. 105]. На хоры вяла крутая прамавугольная ў плане лесвіца, цалкам размешчаная ў тоўшчы фасаднай заходняй сцяны, што, відавочна, выклікала пэўныя цяжкасці: першая прыступка ўзнята высока над узроўнем падлогі, а партал увахода крыху ссунуты адносна восі сіметрыі збудавання.

Першапачатковая аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя царквы вызначалася лагічнай яснасцю і дасканаласцю прапорцый, заснаваных на суадносінах «залатога сячэння». Размешчаныя па восях падкупальнага квадрата больш высокія закамары ўтваралі ў плане папарна роўнаканцовы крыж (даніна ўсходнехрысціянскаму паходжанню кампазіцыі храма). Арганічны і творчы сінтэз раманскіх і візантыйскіх элементаў — найбольш выразная адметнасць архітэктуры Дабравешчанскай царквы.



Віцебск. Дабравешчанская царква. XII ст. Заходні фасад. Рэканструкцыя.

Своеасаблівай была і тэхніка муроўкі. Будынак меў высокі цокаль — падлога храма знаходзілася амаль на 1 м вышэй тагачаснага ўзроўню зямлі. Фундамент складзены з бутавага каменю насуха і часткова на вапняковай рошчыне. Вышэй сцены змураваны з абчасаных блокаў (квадраў) мясцовага жаўтаватага вапняку (даламіту), якія перамяжаліся двума-трыма радамі старажытнай цэглы-плінфы, на якой захаваліся знакі і клеймы. У муроўцы бачны сляды двух ярусаў дубовых сувязных канструкцый. Апорным слупам на сценах з абодвух бакоў адпавядалі шырокія і плоскія лапаткі. Звонку сцены ў той час не былі атынкаваны і мелі маляўнічы стракаты выгляд. Унутры слупы і сцены, як і ў іншых помніках, былі цалкам атынкаваны і ўпрыгожаны фрэскавым роспісам. Уваходны партал меў аздобу ў тэхніцы графіта. Частка партала з выявай старажытнага воіна захоўваецца ў Віцебскім абласным краязнаўчым музеі.

Акрамя полацкай на беларускіх землях у XII ст. сфарміравалася яшчэ адна мясцовая *школа дойлідства — гродзенская*, да якой адносіцца шэраг праваслаўных храмаў Гродна, Навагрудка, Ваўкавыска. З летапісных крыніц вядома, што ў другой палове XII ст. у старажытнай Гародні акрамя царквы на дзядзінцы (Ніжняй), якая была знішчана пажарам ужо ў 1183 г., існавалі яшчэ дзве мураваныя праваслаўныя цэрквы — Прачысценская і Барысаглебская, з якіх да нашага часу дайшла толькі апошняя, нягледзячы на тое што і ёй лёс наканаваў шмат выпрабаванняў. За сваю 800-гадовую гісторыю храм, пастаўлены на высокім правым беразе Нёмана, некалькі разоў быў разрабаваны і стаяў у запусценні. Аднак галоўнай небяспекай стала прыродная стыхія. Ужо ў 1720 г. размыты Нёманам берагавы абрыў падышоў да самых сцен будынка, што прывяло да нязначнага нахілу. У выніку апоўзня 2 красавіка 1853 г. паўднёвая сцяна храма і частка заходняй абваліліся ў рэчку. Толькі ў 1897 г. бераг быў замацаваны, а на месцы разбураных сцен пастаўлены драўляныя. Нягледзячы на шматлікія кансервацыйна-рамонтныя работы (у 1910, 1935, 1970 і 1985—1987 гг.), адзін з самых выдатных помнікаў беларускага дойлідства і сёння знаходзіцца ў аварыйным стане.

Ацалелыя фрагменты аўтэнтычнай архітэктурнай кампазіцыі і будаўнічых канструкцый Барысаглебскай царквы ў Гродне дазваляюць кан-

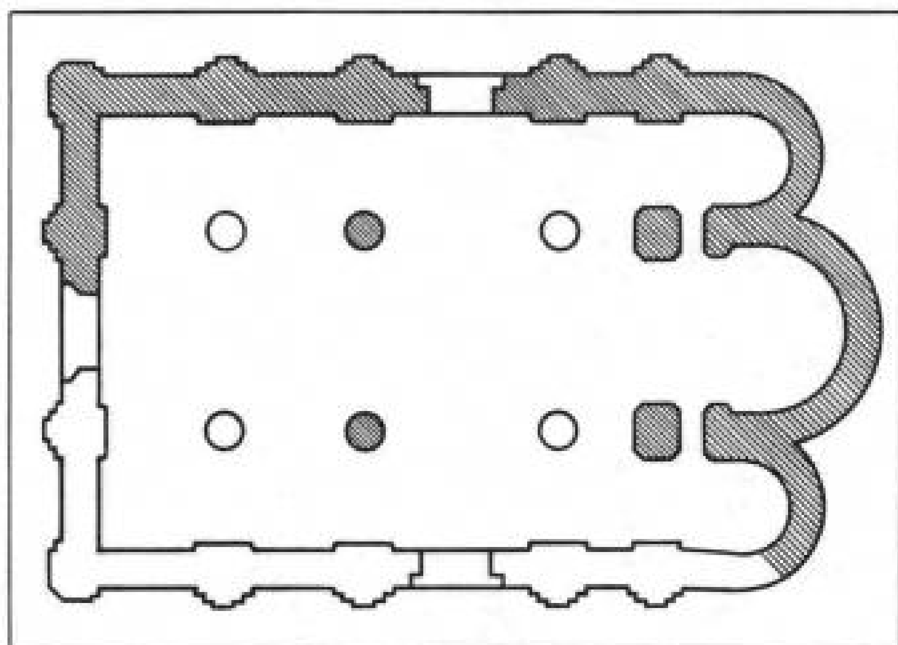
Гродна. Барысаглебская царква. XII ст. Выгляд алтарнай часткі.

статаваць, што старажытныя будаўнікі добра валодалі эмпірычнымі асновамі практычнай геаметрыі, статыкі збудаванняў, акустыкі і інш. Для ўсяго кола помнікаў гродзенскай школы ўласціва аднолькавая будаўнічая тэхніка: роўнаслаістая мураўка сцен з плінфы і вапнавай рошчыны з дамешкамі вугляў. У ніжняй частцы сцен у мураўку ўключаны валуны прыроднага каменю, якія змяншаюцца па памерах угору, у выніку чаго паслядоўна змяншаецца і статычная нагрузка. Вышэй ідзе мураўка з плінфы. Яна ўтварае ўнутраную паласць, запоўненую бітай цэглай і дробным бутам. У мураўку верхняй часткі сцен і скляпенні ўключаны амфарападобныя жбаны-«галаснікі», адкрытыя гарлавінамі ўнутр малітоўнай залы (служылі рэзанатарамі — узмацнялі гук, захоўвалі тэмбравыя мадуляцыі, стваралі шматгалосае рэха). У вынаходніцтве гэтага прыёму гродзенскія майстры больш як на 100 гадоў апярэдзілі пскоўска-наўгародскі рэгіён, дзе жбаны-«галаснікі» пачалі выкарыстоўваць толькі ў XIV ст., але ў рускім мастацтвазнаўстве прыярытэт аддаецца ім.

У архітэктурна-будаўнічым плане спецыфічная тэхніка мураўкі гродзенскай школы дойлідства з азначанымі прыёмамі ўдасканаліла статыку нясучых канструкцый. Гэта дазволіла, у межах кананічнай руска-візантыйскай кампазіцыі крыжова-купальнага трохапсіднага храма, зрабіць апорныя слупы, сцены і скляпенні менш важкімі і масіўнымі, а інтэр'ер храма — больш прасторным і светлым. Пралёт падкупальнага квадрата ў гродзенскай Барысаглебскай царкве прыблізна 4 м у параўнанні з 2,85 м у полацкай Спаса-Праабражэнскай царкве.

Акрамя высокага для свайго часу тэхнічнага ўзроўню гродзенская школа дойлідства валодала яркімі адметнымі мастацкімі характарыстыкамі. Сцены храмаў звонку не тынкаваліся. Уключаныя ў мураўку валуны шліфаваліся роўна з плоскасцю сцен і гэтыя рознакаляровыя плямы ўзбагачалі каларыстычную гаму маляўнічай стракатай мураўкі. Вышэй гэты матыў падтрымліваў дэкаратыўны пояс рознакаляровых маёлікавых плітак, што ствараюць мудрагелісты малюнак з разнастайных крыжоў. Унутры сцены, наадварот, тынкавалі і бялілі і, у адрозненне ад полацкіх храмаў, толькі ў алтарнай частцы размалёўвалі фрэскавымі кампазіцыямі. На скляпеннях паміж апсідамі захаваліся выявы Сонца і Месяца, а на адхонах праёмаў фрагменты сціплага арнаменту. Асноўны мастацкі акцэнт ва ўбранні інтэр'ераў рабіўся на паліхромную ўзорыстую падлогу, выкладзеную з рознакаляровых квадратных, трохвугольных і фігурных кафляў.

Рэканструкцыя падлогі **Ніжняй царквы на гродзенскім дзядзінцы** прадстаўляе дэкаратыўную кампазіцыю з кафляў чырвонага, жоўтага і зялёнага колераў у выглядзе роўнаканцовага крыжа, складзенага з пяці кольцаў. Гэтая кампазіцыя, відавочна, падкрэслівае закладзеную ў аб'ёмна-прасторавую структуру храма ідэю «грэчаскага» крыжа, дзеля гэтага падкупальны квадрат тут ссунуты ў заходнім напрамку на адзін крок апорных слупоў.



Гродна. Барысаглебская царква. XII ст. План.

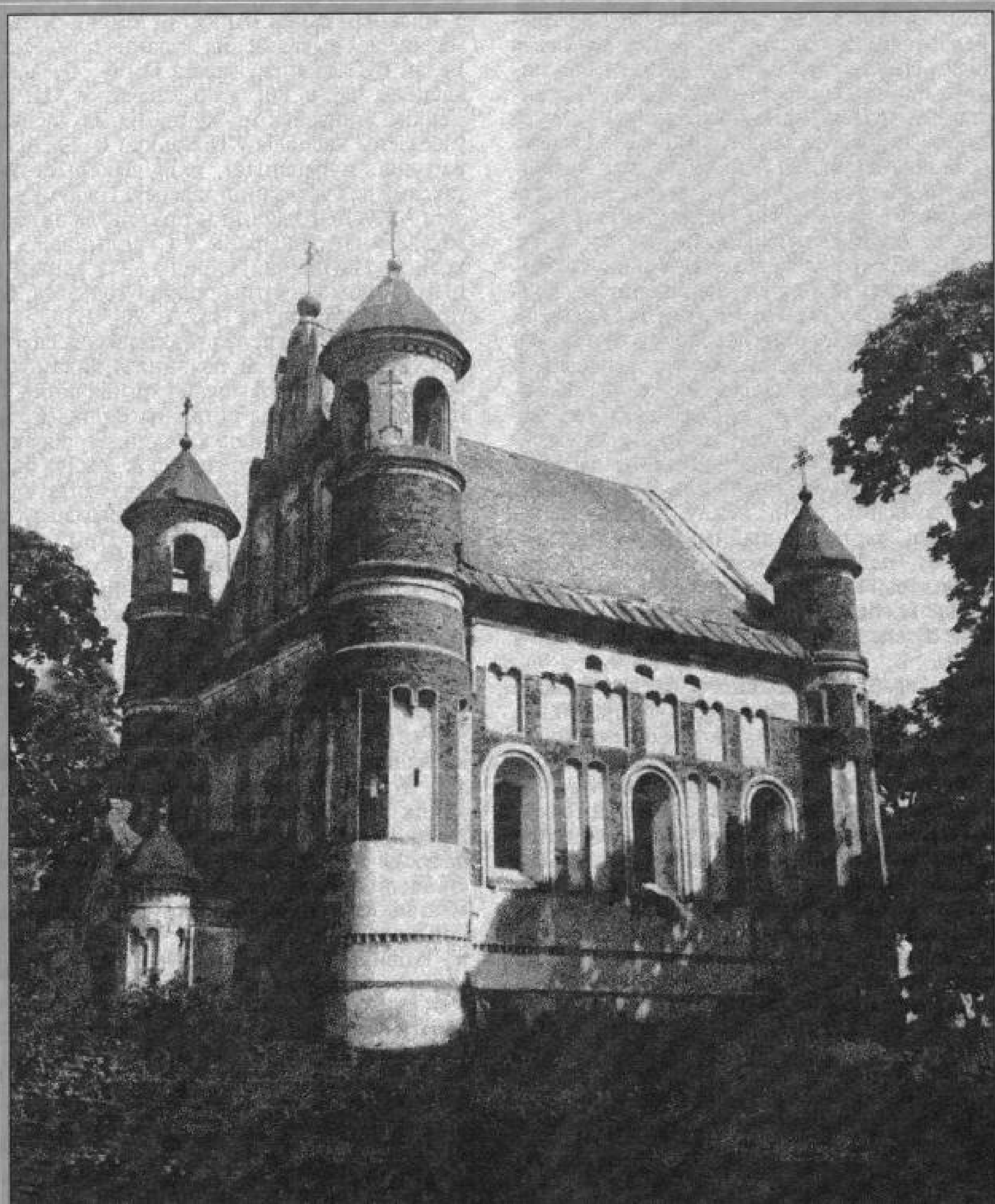
Археалагічныя рэшткі Ніжняй царквы прадстаўляюць таксама новы варыянт лесвіцы на хоры, які адрозніваецца ад віцебскай Дабравешчанскай царквы. Тут на хоры вялі вітыя ўсходы, круглыя ў плане, убудаваныя ў паўднёва-заходні вугал храма, што рабіла гэты камунікатыўны вузел больш кампактным і канструкцыйна ўстойлівым. У пэўным сэнсе дадзены прыём можна разглядаць як прадцечу вітых усходаў беларускіх замкаў і цэркваў-крэпасцей часоў абарончага дойлідства, тэрытарыяльна сканцэнтраваных у тым жа рэгіёне. Тое ж можна сцвярджаць і пра тэхніку муроўкі гродзенскай школы сакральнага дойлідства — з уключэннем прыроднага каменю і ўнутранай паласцю, запоўненай менш якаснымі будаўнічымі матэрыяламі (пазней атрымала назву «лусковая»).

Характэрна, што і на наступных этапах развіцця сакральнага дойлідства феадальнага перыяду гродзенскі і полацкі рэгіёны стабільна заставаліся важнейшымі духоўнымі асяродкамі, дзе творча перапрацоўваліся мастацкія запазычанні і на іх падставе фарміраваліся самабытныя мясцовыя архітэктурна-будаўнічыя прыёмы.

На сённяшні дзень на беларускіх землях вядома крыху больш за 20 помнікаў сакральнага муравага дойлідства XI—XII ст. Большасць з іх знаходзіцца ў архітэктурна-археалагічным стане, у рэштках — на ўзроўні падмуркаў. Толькі ў двух з іх — Спаса-Праабражэнскай царкве ў Полацку і Барысаглебскай царкве ў Гродне — ацалелі канструкцыі скляпенняў, якія даюць уяўленне аб іх аўтэнтычнай архітэктоніцы. Літаральна ўсе храмы таго часу на працягу XX ст. неаднаразова даследаваліся шматлікімі групамі археолагаў, на падставе вынікаў раскопаў і аналагаў былі прапанаваны магчымыя рэканструкцыі аб'ёмна-прасторавых кампазіцый гэтых помнікаў. Трэба адзначыць, што навуковая ацэнка праваслаўнага храмабудаўніцтва дамангольскага перыяду найбольш устойлівая і грунтоўная. Яна выклікае найменш пярэчанняў, хаця б з прычыны таго, што усе сакральныя збудаванні таго часу маюць агульны архетыпічны генезіс, а іх варыянтнасць абмежавана адзіным усходнехрысціянскім рэчышчам [7; 11; 13; 31; 75; 104; 106; 119; 153; 180; 193; 205; 215; 226; 240; 244; 249; 252; 255].

Пры ўсёй скрупулёзнасці археалагічных даследаванняў мастацтвазнаўчаму аналізу помнікаў таго часу, на наш погляд, уласціва пэўная недастатковасць з-за вымушанай канцэнтрацыі ўвагі толькі на планавых схемах на ўзроўні падмуркаў. Адначасова неабходна мець на ўвазе і план у верхнім сячэнні, дзе ў сістэме перакрыццяў становіцца відавочнай семантыка-сімвалічная ідэя збудавання. Пры аналізе архітэктонікі храмаў больш істотнай з'яўляецца не колькасць апорных слупоў (пры падліку якіх, дарэчы, ужываюцца розныя падыходы), а характар арганізацыі крыжовага ядра кампазіцыі, спецыфіка размяшчэння падкупальнага квадрата, што мае канкрэтную ідэйна-канфесійную нагрузку.

Што такое беларуская готыка



Якасна новы этап у развіцці беларускага сакральнага дойлідства пачаўся ў XIII—XIV ст. Гэта звязана, у першую чаргу, з аб'яднаннем этнічнай Белай Русі і этнічнай Літвы ў агульную дзяржаву — Вялікае княства Літоўскае. Яно ўпэўнена названа гісторыкам М.Ярмаловічам «беларускай дзяржавай» [97], хаця ў яго ўваходзілі таксама землі Украіны і Жмудзі, аднак тэрытарыяльным і сацыяльным ядром былі менавіта беларускія. Неабходнасць гэтага дзяржаўнага саюза была абумоўлена знешняй пагрозай татара-мангольскай навалы з Усходу і агрэсіяй крыжацкіх ордэнаў з Захаду. Менавіта ў гэты перыяд у беларускім дойлідстве з'яўляецца *новы тып манументальнага збудавання — замак*, які спалучаў у сабе жылыя і абарончыя функцыі, а таксама задачы прадстаўніцтва. Характэрна, што ўсе без выключэння мураваныя замкі часоў станаўлення Вялікага княства Літоўскага сканцэнтраваны на лініі ад Вільні да Беластока. Менавіта тут у камені і цэгле замацоўвалася мяжа дзяржаўных інтарэсаў, адступаць за якую было нельга. На гэтым рубяжы паўсталі замкі-волаты ў Гродне, Навагрудку, Лідзе, Крэве, Медніках, Троках (два апошнія ў сучаснай Літве). Усе яны мелі агульнадзяржаўнае прызначэнне і з'яўляліся вялікакняжацкімі рэзідэнцыямі, у іх падпісваліся гістарычныя пагадненні, дамовы, уніі, прымаліся замежныя паслы. Але галоўная ідэя, закладзеная ў тагачасныя манументальныя збудаванні, — ідэя бяспекі, аховы, абароны. Эстэтыка дойлідства таго перыяду перш за ўсё ў моцы і веліччы замкавых сцен і вежаў, дасканаласці і надзейнасці фартыфікацыйных элементаў: валоў, равоў, пад'ёмных мастоў, уязных брам, баявых галерэй і інш. Усё гэта разам стварае непаўторнае і своеасаблівае мастацкае асяроддзе, сугучнае з сацыяльным быццём нашага краю ў тыя часы.

Агульнафартыфікацыйны характар свецкага рэпрэзентатыўнага будаўніцтва XIII — першай паловы XVI ст. і вызначыў у гісторыі беларускай архітэктуры этап, які можна акрэсліць як перыяд абарончага дойлідства, ігнаруючы яго стылявыя характарыстыкі. Невыпадкова, што менавіта ў той час каталіцкі храм атрымаў назву «касцёл», якая літаральна азначае «маленькая крэпасць» [242-I, с. 820]. Аднак у развіцці храмабудаўніцтва на Беларусі гэты перыяд не быў такі адназначны, наадварот, паступовае пранікненне каталіцтва значна змяніла і ўскладніла палітру архітэктурных форм і сімвалаў, а таксама іншых сродкаў мастацкай выразнасці. На працягу XIII ст., калі насельніцтва нашага краю мусіла вытрымліваць знешнія і ўнутраныя выпрабаванні, змагацца за палітычную і эканамічную незалежнасць, муравaнае праваслаўнае храмабудаўніцтва прыйшло амаль у поўны заняпад, былі страчаны прафесійныя прыёмы, прынесеныя візантыйскімі майстрамі і ўдасканаленыя мясцовымі царкоўнымі «делателями». Нешматлікія і даволі прымітыўныя культавыя пабудовы канца XIII—XIV ст. — Верхняя царква ў Гродне і царква на дзядзінцы ў Навагрудку. У згаданым раней «Апісанні земляў» каталіцкім місіянерам выказваецца жаданне прывесці землі Белай Русі да «праўдзівага Бога» і будаваць тут касцёлы [86, с. 80]. Ужо ў пачатку XIII ст. нямецкімі «ганзейскімі» купцамі былі заснаваны і ўзведзены касцёлы ў Полацку і Смаленску (верагодна, мураваныя), якія выкарыстоўваліся таксама для захавання тавараў. На думку археолага А.Кушнярэвіча, яны прадстаўлялі сабой тып збудавання, пашыраны ў Скандынавіі і іншых краінах Паўночнай Еўропы — з адным апорным слупом у цэнтры прамавугольнага, блізкага да квадрата плана [152, с. 20—21].

Будаўніцтва касцёлаў актывізавалася ў канцы XIV ст., пасля заключэння Ягайлам у 1385 г. Крэўскай уніі з Польшчай і хрышчэння ў 1387 г. насельніцтва Літвы і сталіцы Вялікага княства Літоўскага — Вільні па каталіцкаму абраду. Ужо да канца XIV ст. на беларускіх землях было заснавана 6 касцёлаў. Вялікі князь Вітаўт у дзяржаўнай палітыцы таксама прытрымліваўся арыентацыі на каталіцкую царкву. Пры ім у 1413 г. была заключана Гарадзельская унія, адпаведна якой даваліся льготы каталіцкім установам, на дзяржаўныя пасады прызначалі пераважна феадалаў-католікаў [256-II, с. 470]. Па выбару Вітаўта і па ўласнай згодзе 47 беларуска-літоўскіх магнатаў разам з сем'ямі ўвайшлі ў польскія гербавыя брацтвы. Абавязковай умовай гэтай акцыі з'яўлялася прыналежнасць да каталіцкага веравызнання і будаўніцтва касцёлаў. У выніку гэтых сацыяльных інтэнцый да канца XV ст. на тэрыторыі ВКЛ было заснавана яшчэ каля 50 касцёлаў, вельмі нязначная частка якіх была змуравана з цэглы. Разам з імі ў айчыннае дойлідства прыйшлі архітэктурна-мастацкія формы і канструкцыі заходнееўрапейскай готыкі.

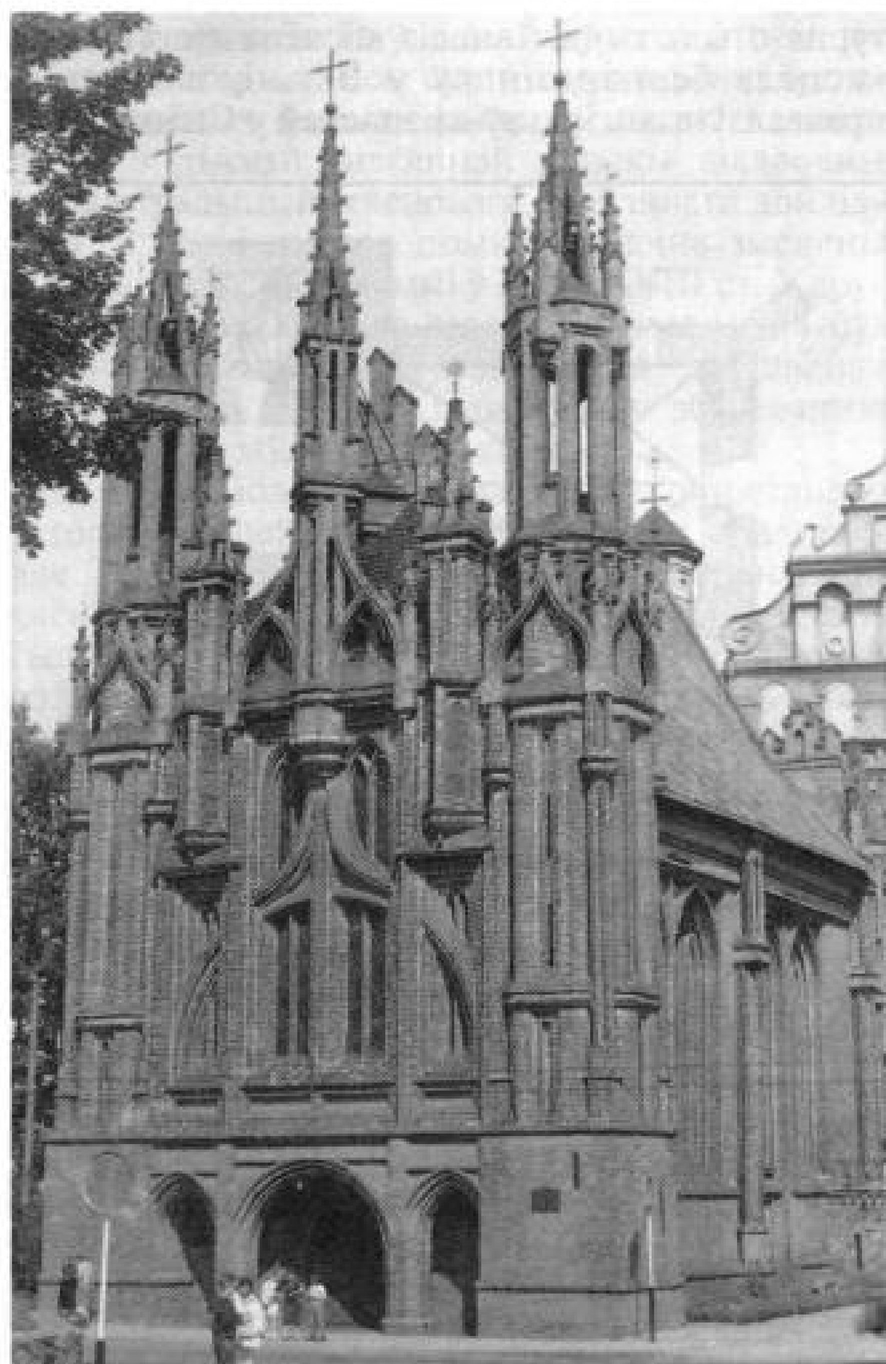
Ацэнка і лёс мастацтва готыкі ў гісторыі мастацтвазнаўства шмат у чым агульныя з лё-

сам барока. Магутны пласт сярэдневяковай матэрыяльнай і духоўнай культуры Заходняй Еўропы, аснову якога складала манументальнае сакральнае дойлідства, атрымаў таксама негатыўную па сутнасці назву — готыка, што азначае варварскае мастацтва, ці мастацтва эпохі варварства.

Духоўныя каштоўнасці і эстэтычныя прынцыпы гатычнага мастацтва ў Новы час прайшлі шлях ад поўнага іх непрымання ў эпоху Адраджэння да ідэалізацыі ў эпоху рамантызму, затым — ад рамантычнага культу ірацыянальных мастацкіх форм готыкі да амаль гэткага ж культу рацыяналізму яе канструкцыйнай сістэмы (стральчатых арак, аркбутанаў, нервюрных скляпенняў). Толькі мастацтвазнаўства XX ст. пачало разглядаць готыку як цэласны мастацкі стыль ў арганічнай сукупнасці яго эстэтычнай канцэпцыі і мастацкіх форм.

Гатычнае мастацтва, якое ўзнікла ў XIII ст. у Францыі, з цягам часу ахапіла і запаланіла ўсю Заходнюю і Паўночную Еўропу, дзе ў розных іпастасях існавала амаль да сярэдзіны XVI ст. У гэты час тэакратычная палітыка каталіцкай царквы сутыкнулася тут з тэндэнцыяй аб'яднання земляў і кансалідацыяй шэрагу еўрапейскіх манархічных дзяржаў. Заходнееўрапейскае мастацтвазнаўства падкрэслівае, што ў мастацтве готыкі змешаны «таленты раманскіх і германскіх народаў» [114, с. 147]. Аднак трэба адзначыць, што ў развіцці самабытных форм так званай «цаглянай готыкі» немалую ролю адыгралі краіны Цэнтральнай Еўропы: Аўстрыя, Трансільванія, Чэхія, Прусія, Польшча і інш. Прынамсі на Беларусі магутная хваля гатычнага мастацтва накацілася на бераг іншага культурнага арэала.

Што гэта за паняцце «беларуская готыка»? Упершыню смелае і парадаксальнае словазлучэнне (як і паняцце «беларускае барока», але яшчэ больш грунтоўна) сфармуляваў і напоўніў канкрэтным зместам заснавальнік айчыннага мастацтвазнаўства М.Шчакаціхін у сваёй капітальнай працы «Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва» [255]. У загалоўку апошняга раздзела «Беларуская готыка XV—XVI сталеццяў» ужо дакладна сфармулявана наватарская канцэпцыя аўтара, які ў адрозненне ад папярэднікаў, польскіх і расійскіх даследчыкаў, разглядае архітэктуру Беларусі як вынік мастацкай творчасці нашага народа, а не толькі як матэрыяльную аснову супрацьлеглых клерыкальна-шавіністычных пазіцый. Да таго ж ён акцэнтуе ўвагу на нацыянальных каранях гэтай культурнай з'явы.

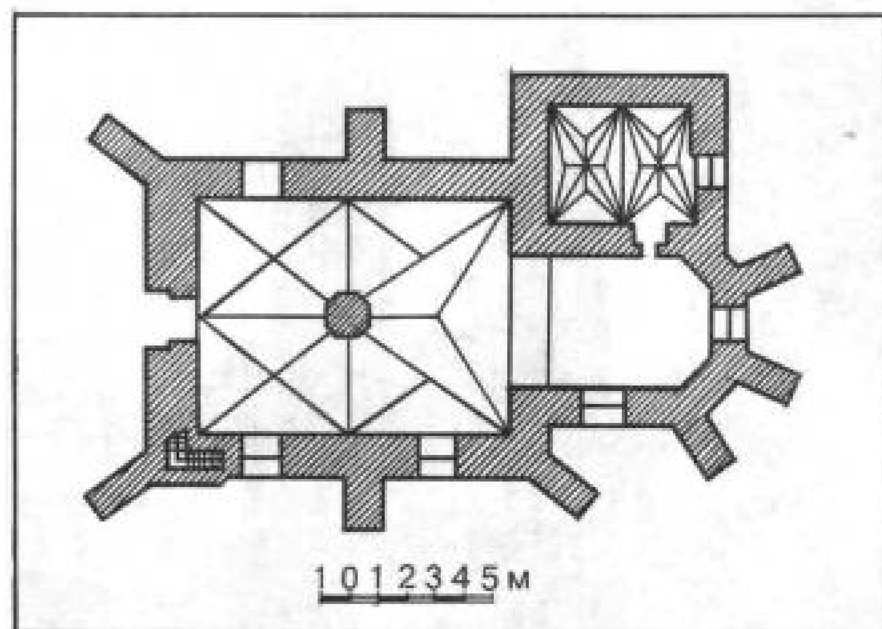


Вільна. Касцёл св. Ганны. Галоўны фасад.

Яго цікавяць праблемы паходжання «беларускай царкоўнай готыкі», якую ён (у адрозненне ад замкавага дойлідства) вызначае цёплымі словамі — «мірнае будаўніцтва».

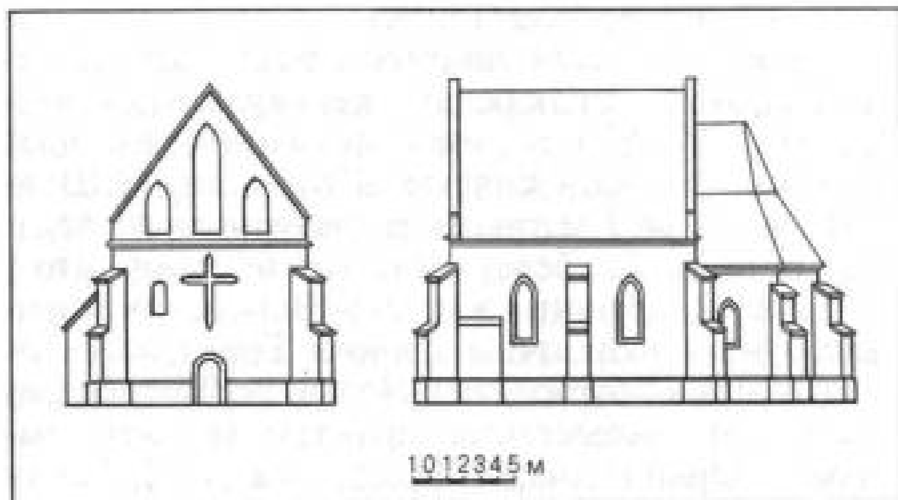
Для вывучэння генезісу і эвалюцыі стылявых характарыстык беларускага культавага дойлідства XV—XVI ст., якое ён слушна разглядаў у межах Вялікага княства Літоўскага, М.Шчакаціхін не меў магчымасці натурнага абследавання помнікаў беларускай готыкі, таму што ў яго час як гатычныя касцёлы Вільні, так і праваслаўныя абарончыя цэрквы Гродзеншчыны знаходзіліся ў буржуазнай Польшчы. Таму ён быў вымушаны карыстацца дарэвалюцыйнымі працамі В.Францэвіча, Я.Ядкоўскага [113], М.Сакалоўскага, П.Пакрышкіна, А.Шышкі-Богуша [390] і на падставе апублікаваных імі графічных матэрыялаў зрабіць высокапрафесійны архітэк-

турна-стылістычны аналіз касцёла св. Ганны і касцёла бернардзінцаў у Вільні, а таксама праваслаўных цэркваў-крэпасцей у Сынковічах,



в. Уселюб. Крыжаўзвіжанскі касцёл. XV ст. План. Рэканструкцыя.

Маламажэйкаве (Мураванцы) і Супраслі (Беласточчына). У сваёй мастацтвазнаўчай канцэпцыі М.Шчакаціхін прытрымліваўся тэорыі паслядоўнага прагрэсіўнага развіцця архітэктурных форм на падставе запазычання першаўзору і, на наш погляд, перабольшваў уплыў на мясцовае храмавае будаўніцтва нямецкай готыкі. Гэты ўплыў быў не адзіным і адбываўся, хутчэй, апасродкавана, праз замкавае будаўніцтва крыжакоў. Адпаведна сваёй канцэпцыі М.Шчакаціхін лічыў **касцёл св. Ганны ў Вільні** найбольш яркім і найбольш раннім узорам готыкі ў ВКЛ, пераняты з Нямеччыны. На думку даследчыка, ён паўплываў на архітэктуру пабудаванага пазней віленскага касцёла бернардзінцаў з трыма вежамі па вуглах, а той, у сваю чаргу, на фарміраванне чатырохвежавых кампазіцый абарончых цэркваў у розных кутках Беларусі, якія і сталі з гэтай нагоды квінтэсенцыяй самабытнасці беларускай готыкі. Даследчык адзначае іх «своеадметны, крыху больш суровы і важкі, але надзвычай паважны манументалізм» [255, с. 220—270].



в. Уселюб. Крыжаўзвіжанскі касцёл. XV ст. Галоўны і бакавы фасады. Рэканструкцыя В. Глінніка.

На самай справе, касцёл св. Ганны, маленькі шэдэўр гатычнай архітэктуры Вільні, быў не самым раннім, а наадварот, самым апошнім, запозненым рэхам нямецкай готыкі ў ВКЛ, амаль што адначасовым з пачаткам эпохі барока ў архітэктуры Беларусі. У шчорсаўскім архіве І.Л.Храптовіча захоўваўся тэстамент караля польскага Жыгімонта II Аўгуста ад 6 траўня 1571 г., у якім ён завяшчаў завяршыць будаўніцтва касцёла св. Ганны ў Вільні і ў выпадку, калі яму давядзецца памерці ў Вялікім княстве, пахаваць яго «на замку ў **новым** касцёле св. Ганны», гэта значыць новым у 70-я гг. XVI ст. [255, с. 231].

Гісторыка-архітэктурныя даследаванні пасляваеннага часу, якіх, дарэчы, было няшмат (Ю.Ягораў, М.Кацар), толькі бегла закранаі аб'екты беларускай готыкі, адкінуўшы ўжо помнікі Вільні. У асноўным яны паўтаралі мастацтвазнаўчую канцэпцыю М.Шчакаціхіна і яго папярэднікаў, як нешта дадзенае апрыёры. Публікацыі А.Квітніцкай і У.Чантурыя значна пашырылі кола даследаванняў помнікаў беларускай готыкі [49; 247]. Новую інфармацыю для мастацтвазнаўчага аналізу далі гісторыкі і адначасова археолагі-практыкі М.Ткачоў і А.Кушнярэвіч, якія значна ўдакладнілі вывучэнне сакральных помнікаў перыяду абарончага дойлідства новымі гістарычнымі данымі, увялі ў навуковы зварот шэраг раней маладаследаваных аб'ектаў, ацалеўшых у археалагічным стане ці з рознач асовымі архітэктурна-будаўнічымі напластаваннямі [152; 223; 224].

З вядомых на сённяшні дзень помнікаў найбольш раннім узорам готыкі на Беларусі з'яўляецца ў сваёй аўтэнтычнай аснове Крыжаўзвіжанскі касцёл у в. Уселюб (Навагрудскі раён*), пабудаваны па фундацыі канюшага вялікага князя Вітаўта — Яна Неміры. Іншыя звесткі прыводзяцца ў інвентары 1849 г. [НБВУ. АР, ф. 4, спр. 2586], дзе фундарам касцёла названы князь Андрэй Уселюбскі. У XVI ст. храм прыстасаваны пад кальвінскі збор, у 1642 г. вернуты ка-

*Тут і далей геаграфічныя каардынаты помнікаў даюцца паводле сучаснага адміністрацыйна-тэрытарыяльнага падзелу Рэспублікі Беларусь.

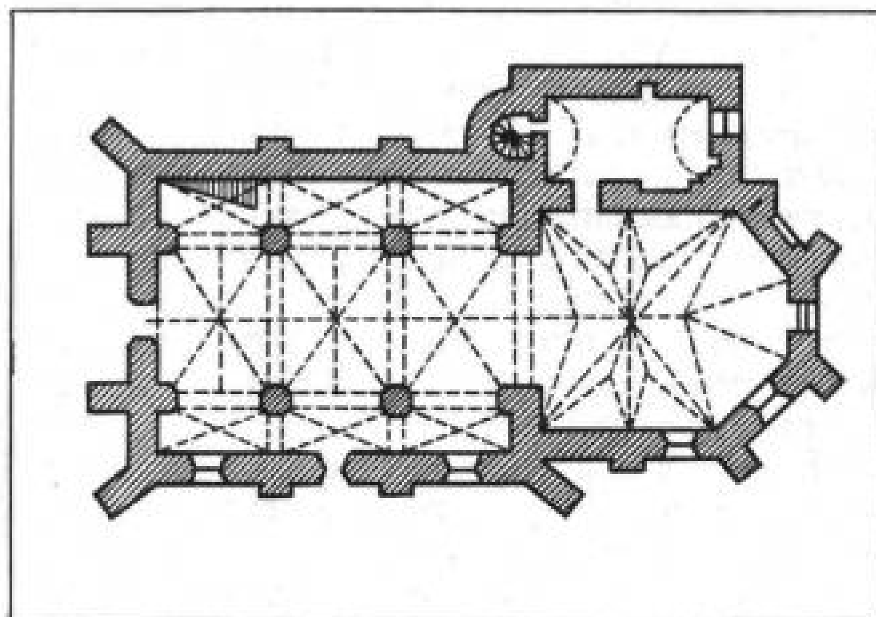
в. Ішкалдзь. Троіцкі касцёл. XV ст. Агульны выгляд.

толікам. Гэты помнік у 1980-я гг. быў грунтоўна даследаваны беларускімі рэстаўратарамі: выяўлены пісьмовыя гістарычныя крыніцы па яго будаўніцтву, праведзены стратыграфічныя даследаванні, на падставе чаго выканана рэканструкцыя першапачатковага аблічча касцёла, значна зміненага пазнейшымі перабудовамі [152, с. 33—42]. Храм, змураваны ў тэхніцы гатычнай муроўкі, з гладкай цэглы, складаўся з асноўнага амаль квадратнага ў плане аб'ёму, накрытага высокім двухсхільным (клінаватым) дахам, і больш нізкай пяцігранная алтарнай апсіды з вальмавым дахам, аддзеленым ад асноўнага мураваным франтонам. Высокі франтон на галоўным фасадзе ўпрыгожвалі тры плоскія нішы ў выглядзе стральчатых арак. Падобны абрыс мелі і аконныя праёмы. Адносна тонкія сцены збудавання ва ўсіх канструкцыйных вузлах умацоўвалі ступеньчатыя контрфорсы (на вуглах і пасярэдзіне сцен асноўнага аб'ёму). У тоўшчы сцен паўднёва-заходняга вугла, умацаванага контрфорсам, знаходзілася лесвіца, што вяла ў паддашак храма. У цэнтры кафалікона раскопкамі выяўлены падмурак апорнага слупа, які падтрымліваў яшчэ адносна недасканалае крыжова-зорчатае скляпенне. Падобныя скляпенні перакрывалі алтарную апсіду і размешчаную з паўночнага боку ад яе сакрыстыю.

Відавочна, што першапачаткова ўселюбскі касцёл меў нескладаную аднаслупавую структуру, распаўсюджаную ў тагачасным каталіцкім храмабудаўніцтве Паўночнай Еўропы. У суадносінах прасторы і масы сцен, характары пакрыцця, гранёных формах алтарнай часткі касцёла разам з рысамі «цаглянай готыкі» відавочны ўплыў традыцый мясцовага драўлянага дойлідства. Знешні выгляд помніка значна зменены шматлікімі перабудовамі ў XVI—XVIII ст. У другой палове XIX ст. да галоўнага фасада прыбудавана магутная трох'ярусная вежа, завершаная вастраверхім шатром, што надало збудаванню рысы несапраўднай готыкі.

Значна больш дасканалую інтэрпрэтацыю заходнееўрапейскіх гатычных форм прадстаўляе **Троіцкі касцёл у в. Ішкалдзь** (Баранавіцкі раён), які амаль цалкам захаваў сваю аўтэнтычную структуру, нягледзячы на складаную рэлігійную гісторыю: у другой палове XVI ст. ён быў прыстасаваны пад кальвінскі збор, у 1641 г. вернуты католікам, у 1866—1919 гг. выкарыстоўваўся як царква. Дзякуючы архітэктанічнай і мастацкай сапраўднасці, гэты помнік прыцягваў і будзе прыцягваць шматлікіх даследчыкаў [125; 152; 262]. Вызначана, што храм змураваны з гладкай цэглы ў тэхніцы балтыйскай муроўкі да 1472 г. па фундацыі М. Неміровіча (прадстаўнік таго ж роду, фундаваў уселюбскі касцёл) [152, с. 42—46].

Архітэктоніка абодвух помнікаў мае шмат агульнага, але ёсць і істотныя адрозненні, якія сведчаць пра пэўную стылявую эвалюцыю. Троіцкі касцёл кампазіцыйна таксама складаецца з прамавугольнага (блізкага да квадрата) у плане асноўнага аб'ёму і пяцігранная апсіды прэсбітэрыя з сакрыстыяй з паўночнага боку. А вось унутры прастора кафалікона падзелена



в. Ішкалдзь. Троіцкі касцёл. XV ст. План.

чатырма слупамі і сістэмай падпружных арак на тры нефы, бакавыя з якіх удвая больш вузкія за цэнтральны. Гэта прынцып канструкцыйна-прасторавага чляненне раманскіх базілік, але тут кожная прасторавая ячэйка, якая перакрыта

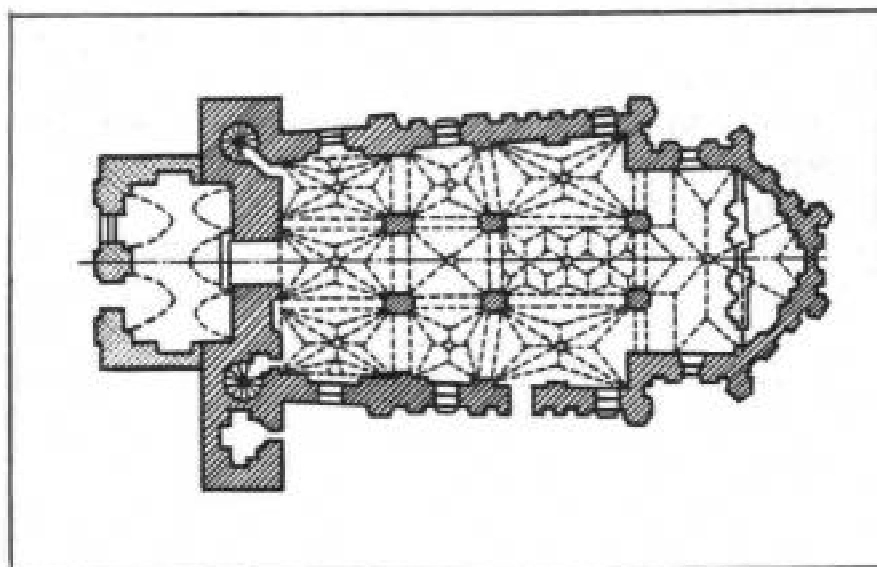
Навагрудак. Барысаглебская царква. Агульны выгляд.

крыжовым з нервюрамі скляпеннем, мае не квадратны, а прамавугольны план, і ўсе яны аднолькавай вышыні, што надае інтэр'еру залавы характар. Роўная з імі па вышыні ўнутраная прастора вялізнай алтарнай апсіды перакрыта зорчатым нервюрным скляпеннем. Па шырыні апсіда не адпавядае чляненням кафалікона, у выніку дах апсіды нязначна адрозніваецца па вышыні ад даху асноўнага аб'ёму. Гэта надае вонкавай кампазіцыі збудавання маналітную цэласнасць і візуальную «базілікальнасць». Сцены храма ў канструкцыйна адказных вузлах умацаваны контрфорсамі, якія адпавядаюць сістэме падпружных арак. На гарышча высокага клінаватага даху ў Троіцкім касцёле вядзе вітая лесвіца, якая ўкампанавана ў круглую вежачку, размешчаную побач з сакрыстыяй (гэта канструкцыйна ўмацоўвае вугал храма). Лагічнае і прафесійнае канструкцыйнае вырашэнне дазволіла зрабіць сцены касцёла дастаткова тонкімі, а інтэр'ер адкрытым і светлым.

Больш дасканалым з'яўляецца і дэкаратыўнае афармленне Троіцкага касцёла. Далейшае развіццё атрымаў матыў плоскіх арачных ніш, якім нададзена ярусная кампазіцыя. Яе падтрымлівае ступеньчаты абрыс шчытавога завяршэння галоўнага фасада.

Аднак плоскія арачныя нішы маюць не толькі дэкаратыўную, але і канструкцыйную ролю. Разам з контрфорсамі яны забяспечваюць прасторавую жорсткасць і ўстойлівасць вялікага мураванага шчыта (закрывае тарэц надзвычай высокага клінаватага даху), візуальна і рэальна змяншаючы яго масіўнасць. У адрозненне ад больш ранняга ўселюбскага касцёла тут форма завяршэнняў арачных ніш і аконных праёмаў не гатычная, стральчатая, а паўцыркульная, візантыйскага паходжання. Падобныя нішы таксама ўпрыгожваюць паверхні ступеньчатых контрфорсаў. Іх выбеленыя плоскасці стваралі кантрастнае колеравае спалучэнне з адкрытай муроўкай сцен — характэрны дэкаратыўны прыём беларускай готыкі. У ніжняй частцы сцен яго дапаўняў арнаментальны ўзор з перапаленай цэглы-жалязняку. Да пачатку XIX ст. сцены храма не былі атынкаваны, але ўнутры (як вынікае з інвентару святыні ад 1782 г.) скляпенні былі распісаны фрэскамі, якія на той час ужо знаходзіліся ў дрэнным стане. Дата стварэння роспісаў невядомая, але яны відавочна не аўтэнтычныя.

Непасрэдны ўплыў гэтага шэдэўра беларускай касцельнай готыкі можна назіраць у праваслаўным храмабудаўніцтве наступнага часу, асабліва на прыкладзе Барысаглебскай царквы ў Навагрудку і Святадухаўскай царквы ў Кодне (Польшча) [49; 125]. З невялікімі варыяцыямі яны маюць аналагічную з ішкалдскім касцёлам аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю і гатычныя канструкцыі скляпенняў, распор якіх успрымаецца контрфорсамі. Для іх уласціва нехарактэрная для праваслаўных храмаў папярэдняга часу аднаапсіднасць.



Навагрудак. Барысаглебская царква. План.

Барысаглебская царква ў Навагрудку змуравана ў 1517—1519 гг. па фундацыі гетмана ВКЛ Канстанціна Астрожскага на падмурках папярэдняга праваслаўнага храма XII ст., але яе архітэктура набыла яскрава гатычны характар [56, с. 151—152; 152, с. 56—60]. Як і ішкалдзкі касцёл, яна складаецца з асноўнага аб'ёму (у плане крыху звужаны з заходняга боку прамавугольнік) і больш нізкай за яго вялікай алтарнай апсіды, якія былі накрыты высокімі клінаватымі дахамі (стварала нарастаючую падоўжную дынаміку кампазіцыі). Унутры кафалікон таксама падзелены чатырма слупамі і сістэмай падпружных арак на роўнавысокія травеі, перакрытыя зорчатымі нервюрнымі скляпеннямі, але арганізацыя прасторы тут зусім іншая. Шырыня нефаў у Барысаглебскай царкве аднолькавая, а крок слупоў і кампаноўка скляпенняў вылучаюць у сістэме перакрыццяў папарна роўнаканцовы крыж, які ўяўляе сабою нейкае спалучэнне роўнаканцовага грэчаскага крыжа з «базілікальнай» падоўжнасцю інтэр'ера. Да таго ж кафалікон і алтарная апсіда прасторава злучаны паміж сабою трыма аднолькавымі стральчатымі аркамі. Такім чынам, на наш погляд, імітуецца кананічная праваслаўная трохапсіднасць.

Рэбры нервюр скляпенняў не аддзяляюцца ад апор гарызантальнымі цягамі, што надае інтэр'еру царквы гатычную ўзнёсласць. І звонку верхнюю частку фасадаў будынка апярэзваюць карункі нервюрных стральчатых арачак. Сцены асноўнага аб'ёму і вуглы апсіды ўмацаваны контрфорсамі, але не ступеньчатымі, прамавугольнымі ў плане, як у ішкалдзкім касцёле, а больш вытанчанымі, шматграннымі. Струмень вертыкалей нервюр, граней контрфорсаў, вялікіх стральчатых вокнаў стварае непаўторнае аблічча гэтай святыні. У 1620 г. Барысаглебская царква адышла да уніятаў, а ў 1624—1632 гг. была перабудавана па фундацыі Аляксандра Храптовіча: гатычны фасад заменены барочным. У другой палове XIX ст. вернута праваслаўным і істотна перабудавана ў псеўдарускім стылі. Помнік дайшоў да нашага часу са шматлікімі стылявымі напластаваннямі.

Святадухаўская царква ў г. Кодна пабудавана ў 1520—1530 гг. па фундацыі ваяводы навагрудскага Паўла Сапегі [125; 152, с. 60—63]. У сваёй архітэктоніцы яна амаль цалкам паўтарае ішкалдзскі касцёл. Невялікія адрозненні назіраюцца ў паўкруглай (замест гранёнай) форме алтарнай сцяны (гэта ўжо рэнесансны элемент) і размяшчэнні круглай вежы з вітымі ўсходамі не ў паўночна-ўсходнім, а ў паўночна-заходнім вуглу кафалікона. У вырашэнні інтэр'ера відавочна эмпірычнае засваенне гатычных канструкцый: разбіўка апорных элементаў (сцен, слупоў) праведзена тэхнічна недасканала, іх восі не паралельныя адна адной, прамавугольнік плана крыху перакошаны (гэта адбілася на неаднароднасці малюнка нервюр скляпенняў). Цікавай адметнасцю гэтай святыні з'яўляецца канфігурацыя сячэння апорных слупоў у выглядзе грэчаскага крыжа. У дэкаратыўным вырашэнні царквы (аналагічна ішкалдзскаму касцёлу) выкарыстаны арнаментальны пояс з перапаленай цэглы цёмна-ліловага адцення, выбеленыя плоскія арачныя нішы і дадаткова — устаўкі паліхромных плітак з вывамі святых.

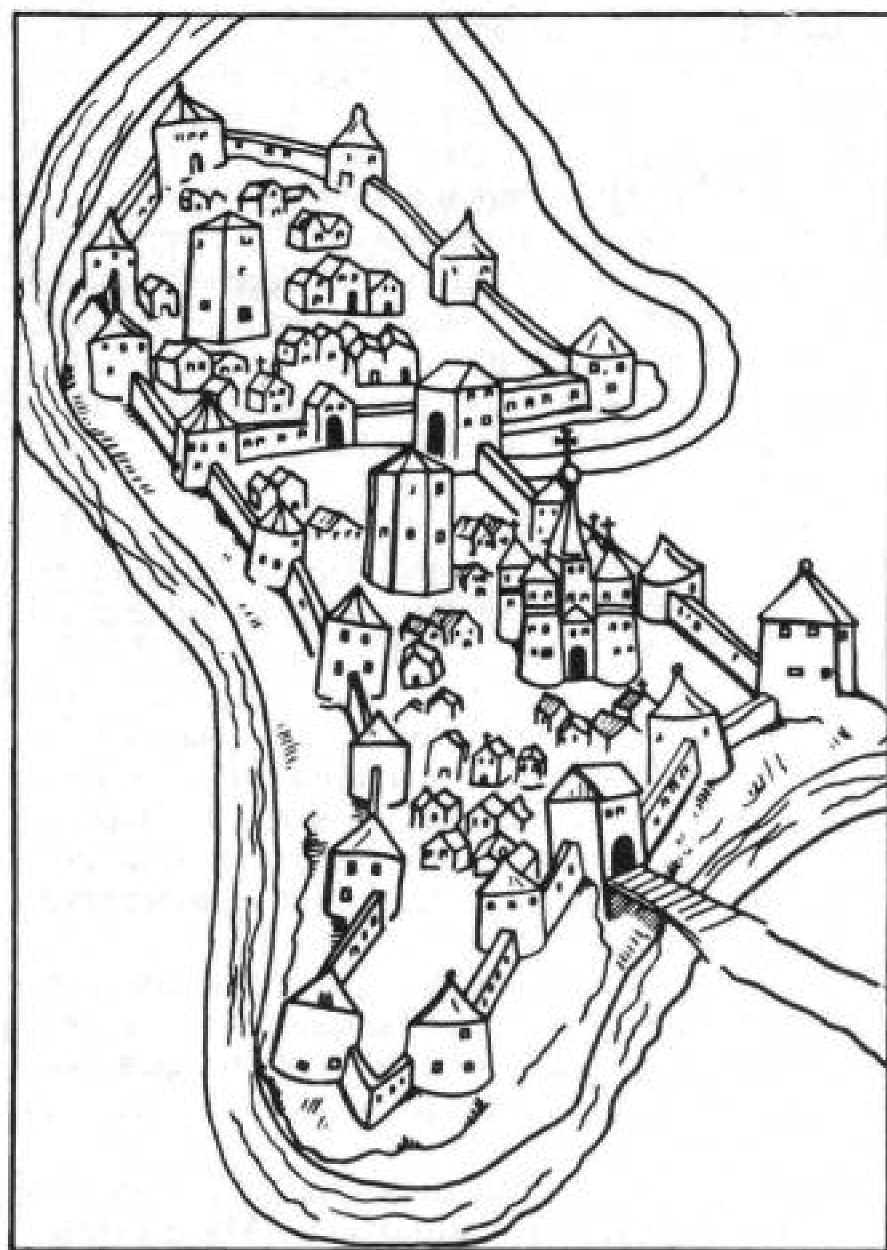
Можна сцвярджаць, што спалучэнне гатычных форм і канструкцый з семантыкай праваслаўнага храма ўжо само па сабе надае адметнасць беларускай готыцы. Але з яшчэ большай выразнасцю гэтыя рысы выявіліся ў славутых праваслаўных цэрквах-крэпасцях Беларусі, у архітэктурнае вырашэнне якіх кампазіцыйна, канструкцыйна і функцыянальна ўключаны фартыфікацыйныя элементы, што стварыла прынцыпова новае ідэйна-мастацкае цэлае.

У архітэктоніцы гэтых збудаванняў адбілася іх шматфункцыянальнасць як хрысціянскага храма, ваеннай крэпасці і месца для знаходжання мясцовага насельніцтва і захоўвання каштоўнай маёмасці падчас аблогі.

У гісторыі беларускай мастацкай культуры абарончыя цэрквы ў Сынковічах, Мураванцы і Супраслі звычайна разглядаюцца ў гэтай ўстойлівай паслядоўнасці, адпаведна нарастанню іх кампазіцыйнай і тэхнічнай дасканаласці. Але, як гэта ні парадаксальна, у такой сацыяльна абумоўленай з'яве, як сакральнае дойлідства, бег часу не заўсёды працуе на яго тэхнічную і эстэтычную дасканаласць, тым больш, калі разумець яе хутчэй колькасна, чым якасна. На нашых землях готыка з'явілася менавіта мастацтвам эпохі занядбання і страты прафесійных навыкаў храмавага будаўніцтва, якое прыйшло да нас праз Візантыю ад часоў ранняга хрысціянства. І ў той жа час адбывалася эмпірычнае засваенне новых гатычных канструкцый, адаптаваных праз цагляную архітэктуру цэнтральнаеўрапейскіх краін. У гэтым двухвектарным працэсе і пачалі фарміравацца нацыянальныя

адметнасці беларускай готыкі, не толькі эстэтычныя, але і семантычныя.

Даследчык беларускага абарончага дойлідства М.Ткачоў, незадаволены стройнай, але храналагічна непадмацаванай тэорыяй эвалюцыі беларускай царкоўнай готыкі М.Шчакаціхіна, слушна вырашыў, што «Вільня хаця і была ў той час сталіцай Вялікага княства Літоўскага, але знаходзілася ў самай глыбіні дзяржавы і знешняя небяспека пагражала ёй куды менш, чым тым гарадам, якія стаялі на паўднёвых і ўсходніх рубяжах. Гэта дае падставы лічыць радаводную віленскага бернардзінскага касцёла недастаткова аргументаванай для таго, каб прызнаць гэты помнік родапачынальнікам, а Вільню — месцам узнікнення новага напрамку ў беларускім царкоўным дойлідстве. Адначасова факты заканамерна прымушаюць шукаць на Беларусі такі цэнтр сярэдневяковай культуры, дзе б існавалі даўнія будаўнічыя традыцыі, меліся высокакваліфікаваныя кадры дойлідаў і трывалая эканамічная база, а рэальная пагроза знешняй небяспекі рашуча паставіла б на парадак пытанне інкастэляцыі храмаў» [223, с. 127]. Ён пачаў мэтанакіравана шукаць і знайшоў гэтае месца.

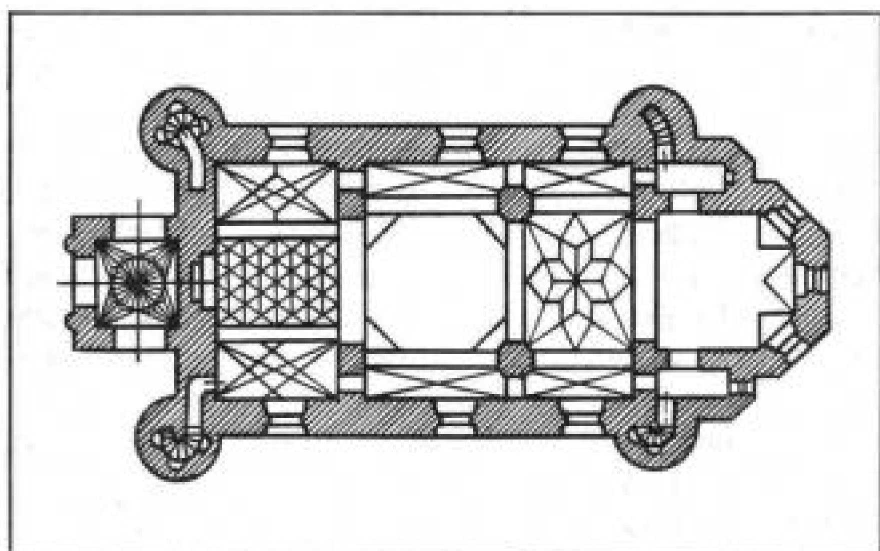


Фрагмент малюнка С. Пахалавіцкага 1579 г. з выявай Сафійскага сабора ў Полацку.

На падставе шэрагу гістарычных звестак і графічных матэрыялаў М.Ткачоў вызначыў, што на мяжы XV—XVI ст. старажытны Сафійскі сабор у Полацку быў перабудаваны ў абарончы. Ён датуе перабудову дакладна 1434—1501 гг., што і робіць помнік «першым цытадэльным храмам з чатырма вонкавымі вежамі» [223, с. 125]. Вежы гэтыя можна бачыць на малюнку С.Пахалавіцкага «Аблога Полацка войскам Стэфана Баторыя 11—30 жніўня 1579 г.» і на плане Полацка 1707 г., нягледзячы на тое што гэтыя выявы вельмі ўмоўныя і схематычныя. На малюнку 1579 г. сабор прадстаўлены значным па памерах велічным пяцівежавым збудаваннем з чатырма трох'яруснымі вежамі па вуглах будынка і светлавым барабанам, завершаным высокім шатром у цэнтры. Да таго ж часу адносіцца апісанне Сафійскага сабора асабістым сакратаром Стэфана Баторыя Гейдэнштэйнам: «Храм у замку агромністы, на прыгожай мясцовасці і выдатна пабудаваны з каменю» [223-І, с. 215]. Як сведчаць гістарычныя крыніцы, ён з'яўляўся апошнім пунктам абароны горада, дзе ў час небяспекі жыў сам ваявода з сям'ёй і блізкімі [205, с. 3]. У ім захоўваліся рэліквіі і скарб горада, земскія кнігі Полацкага ваяводства, адбываліся ўрачыстыя сходы гараджан.

Аднак сваё адкрыццё М.Ткачоў усё роўна ставіць пасля кананічнай трыяды абарончых цэркваў [223, с. 127—132]. Яго ў нейкай ступені стрымлівала і насцярожвала, што ўсімі шматлікімі групамі археолагаў, якія даследавалі гэты помнік, не было выяўлена ніякіх рэшткаў фланкіруючых абарончых вежаў. Між тым пра іх сведчаць не толькі адзначаныя графічныя, але і пісьмовыя крыніцы. На нашу думку, гэтае несупадзенне ўзнікла з-за таго, што тут абарончыя вежы не былі круглымі, узведзенымі ад падмуркаў, як лічыў Ткачоў, а надбудаваны над квадратнымі ў плане вуглавымі частками (кампартаментамі) старажытнага сабора. Менавіта тут адбыўся пераломны момант налажэння мясцовай схемы замкавага будаўніцтва на візантыйска-рускі тып крыжова-купальнага храма.

Логіка мастацтвазнаўчага аналізу, заснава-



Супрасль. Дабравешчанская царква. План.

нага на храналогіі і стылявой эвалюцыі, падказвае, што наступным крокам развіцця ідэі храма-крэпасці стала не сынковіцкая царква, а **Дабравешчанскі сабор** праваслаўнага манастыра на р. Супрасль, пабудаваны ў 1505—1510 гг. **непадалёку ад Беластока**, на заходніх межах беларускіх земляў. Яго фундатар, вядомы праваслаўны магнат Аляксандр Хадкевіч, зазначыў у сваёй грамаце: «Абы тот монастыр... на нашай отчизне твердо на веки стоял нашим вспоможением» [224, с. 65]. Гэтая мэта прысутнічае ў функцыі і семантыцы сабора. Толькі ў ім (сярод усіх праваслаўных цэркваў-крэпасцей Беларусі) захаваліся двухвосевая сіметрыя вянчаючых мас са светлавым купалам на сяродкрыжжы і трохапсіднасць, уласцівыя кананічнаму праваслаўнаму крыжова-купальнаму храму. У той жа час структура інтэр'ера, падзеленага чатырма слупамі, якія падтрымлівалі купал, на тры нефы, мела ярка выяўленую «базілікальную» падоўжнасць. Яе падкрэслівалі тры апсіды гранёнай формы, цэнтральная з якіх па вышыні была роўная з кафаліконам, а бакавыя — значна ніжэйшыя. У адрозненне ад сабора св. Сафіі ў Полацку тут круглыя абарончыя вежы з вітымі ўсходамі ўнутры ўжо не былі надбудаваны над вуглавымі часткамі, а фланкіравалі па рагах прамавугольны аб'ём кафалікона. Прасторавыя ячэйкі інтэр'ера перакрывалі разнастайныя гатычныя скляпенні: крыжовыя (на нервюрах), сеткаватыя, зорчатыя, сотавыя. Аздабленне інтэр'ера дапаўняў фрэскавы роспіс, выкананы ў сярэдзіне XVI ст. майстрамі пад кіраўніцтвам манаха-серба Нектарыя [244, с. 92].

Своеасаблівы сімбіёз архітэктурных форм усходняга і заходняга паходжання адлюстраваны і ў арганізацыі вонкавых мас будынка. Ён быў накрыты ўзаемна перпендыкулярнымі двухсхільнымі дахамі, што ўтваралі ў плане ўжо не кананічны роўнаканцовы грэчаскі крыж, а папарна роўнаканцовы. Тарцы дахаў з чатырох бакоў свету закрывалі мураваныя шчыты-франтоны са своеасаблівым дэкорам: рытмічна размешчаныя плоскія паўкруглыя арачныя нішы аб'яднаны магутным паўкружжам, у якім праглядваецца тэма руска-візантыйскага пазакамарнага пакрыцця. Масіўную кроквенную канструкцыю дахаў, пад якой яшчэ знаходзіліся невысокія памяшканні для абаронцаў храма, прарэзваў надзвычай выцягнуты васьміграны барабан, завершаны самкнутым купалам з распалубкамі і светлавымі вокнамі-люнетамі. Першапачаткова купал звонку меў цыбулепадобнае пакрыццё, як і вуглавыя вежы, што візуальна стварала традыцыйнае праваслаўнае пяцігалоўе па дыяганалях плана і падкрэслівала генезіс храма. (Гэта зафіксавана на малюнку П.Пакрышкіна [152, с. 87], зробленым з выявы Дабравешчанскага сабора на абразе 1644 г.). Барочныя фігурныя завяршэнні вежаў і купала на сярод-

Супрасль. Дабравешчанская царква. Гравюра паводле малюнка В. Дмахоўскага пачатку XIX ст.

крыжжы зроблены пазней, калі манастыр стаў належаць базыльянам і ў ім, да 1655 г., быў пабудаваны палац уніяцкага архібіскупа ў стылі барока.

в. Сынковічы. Міхайлаўская царква. Аздоба шчыта галоўнага фасада.

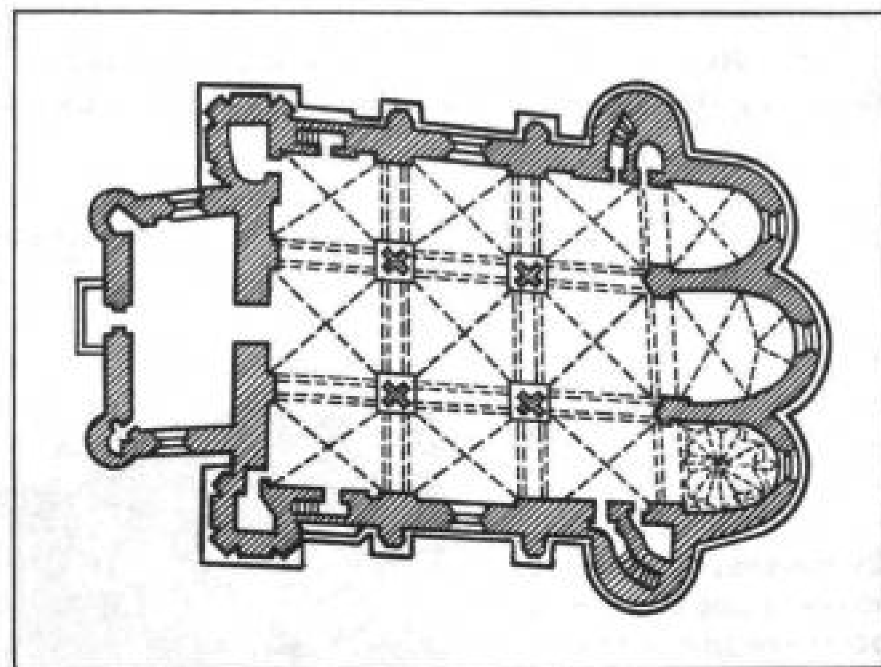
Паддашак Дабравешчанскага сабора па перыметры апяразвалі скошаныя ўніз вокны-машыкулі, уключаючы і алтарную частку, над якой была зроблена патайная скарбніца. Усё гэта сведчыць пра высокі ўзровень прыстасаванасці збудавання да абарончых функцый.

28 ліпеня 1944 г. гітлераўцы пры адступленні ўзарвалі старажытную святыню. Кавалкі сцен і слупоў з рэшткамі фрэсак у 1945—1946 гг. зафіксавалі польскія рэстаўратары пад кіраўніцтвам У.Пашкоўскага і адрэстаўрыравалі ў 1964—1966 гг. Ацалела 30 фрагментаў, якія захоўваюцца і экспануюцца ў Беластоцкім краязнаўчым музеі.

Наступнымі па часе былі тры праваслаўныя цэрквы Вільні: Мікалаеўская, Троіцкая і Прачысценская, якія амаль адначасова, паміж 1514—1516 гг., заснаваны славутым гетманам ВКЛ К. Астрожскім, які фундаваў і навагрудскую Барысаглебскую царкву. Усе віленскія цэрквы пазней былі істотна перабудаваны. Першапачаткова, як сведчыць структура падмуркаў і фрагменты сцен з гатычнай муроўкай, яны ўяўлялі сабой трохапсідныя, чатырохслупавыя, у плане блізкія да квадрата збудаванні з планавай схемай крыжова-купальнага храма і фартыфікацыйнымі элементамі. Аднак і пасля шматлікіх перабудоў і напластаванняў гэтыя святыні захавалі часткі нервюрных і сотавых скляпенняў, а таксама і фланкіруючых вежаў [152, с. 55.—56, 86—92]. Узведзены пасля іх віленскі касцёл бернардзінцаў з яго трыма вуглавымі вежамі з'явіўся толькі водгукам у каталіцкім будаўніцтве на архітэктуру тагачасных праваслаўных храмаў горада.

Нарэшце мы падыходзім да сціплага храма, пастаўленага ў глушы, у далечыні ад буйных гарадоў, які адзіны з існуючых захаваў сваю аўтэнтычнасць, цнатлівасць, што і дазволіла яму стаць помнікам архітэктуры сусветнага значэння — гэта **Міхайлаўская царква ў в. Сынковічы** (Зэльвенскі раён). Касметычныя рамонты, якія праводзіліся ў 1841 і 1881 гг. істотна не змянілі аблічча помніка. Архаічнасць архітэктурных форм царквы і адсутнасць дакладнай даты пабудовы вымагалі шматлікіх даследчыкаў заўсёды пачынаць менавіта ад яе. Гісторыкі архітэктуры адышлі ад фантастычнай дацiроўкі будаўніцтва храма ў 1407 г., прапануемай краязнаўцамі, і спыніліся на даволі абмежаваным адрэзку часу — пачатку XVI ст.

Нельга не пагадзіцца з меркаваннем А.Кушнярэвіча, што Міхайлаўская царква была ўзведзена амаль аднpачасова (але хутчэй — пазней) з віленскай Троіцкай царквой і тымі ж майстрамі [152, с. 69]. Магчыма, яна мела за фундатара таго ж К. Астрожскага. Асноўным аргументам на карысць гэтага з'яўляецца аналагічнае (даволі незвычайнае) вырашэнне алтарных ча-



в. Сынковічы. Міхайлаўская царква. План.

стак гэтых храмаў. На ўзроўні падлогі яны былі па праваслаўнай традыцыі трохапсіднымі, а на ўзроўні гзымса — аднаапсіднымі. Тры амаль аднолькавыя паўкруглыя апсіды пры дапамозе ступеньчатых арачных тромпаў злучаны ў адну, накрытую высокім кроквенным дахам. Форма і канструкцыя гэтых варонкападобных тромпаў таксама паходзіць з візантыйскай архітэктуры. Ужыты своеасаблівы прыём не толькі ствараў тэхнічна больш выгадную канструкцыю даху, але і ў больш шырокім сэнсе адлюстраваў тэндэнцыю паступовага пераходу ад трохапсіднасці праваслаўных храмаў старажытнарускага перыяду да аднаапсіднасці, характэрнай для беларускага храмабудаўніцтва эпохі барока.

Ёсць у вырашэнні абедзвюх святынь яшчэ адна агульная рыса — наяўнасць аркатурнага пояса вакол усходніх вежаў і алтарных апсід (у віленскай Троіцкай царкве цэнтральная апсіда аздобы не мае). Аркатурны пояс можна разглядаць толькі як дэкаратыўнае ўпрыгожанне, але добра распрацаваная тэорыя сімвалічнай мовы архітэктурных форм праваслаўнага храма сведчыць, што гэты дэкор невыпадковы. Алтар кожнага хрысціянскага храма як яго галоўная святыня ў розныя моманты богаслужэння сімвалізуе розныя сакральныя ідэі (Рай нябесны з дрэвам жыцця, дом Цара Нябеснага, Гроб Гасподзень). Аркатурныя паясы, якія ўзніклі яшчэ ў дойлідстве старажытнарускага перыяду, паэтычна і вобразна распавядалі пра жыццё святых у райскім садзе. «Столбцы» і паўцыркульныя арачкі сімвалізавалі ідэальныя дрэвы райскага саду і г.д. Нават у самым схематычным выглядзе аркатурны пояс храма захоўвае менавіта гэты змест. Больш таго, ідэйны сэнс аркатурных паясоў трэба разглядаць у адзінстве з іншымі падобнымі формамі, якія маюць дэкаратыўна-семантычнае значэнне [141, с. 80—81].

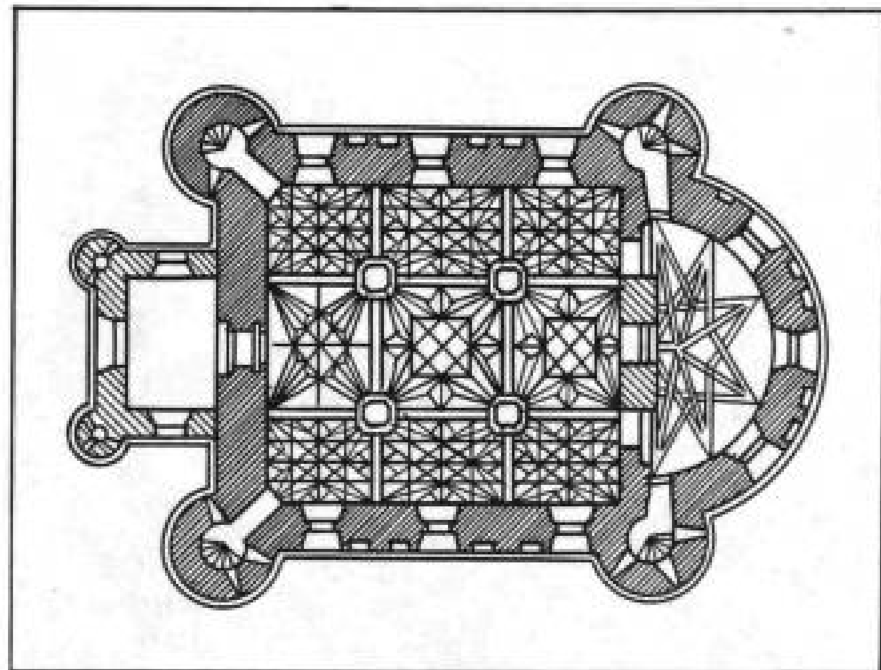
Мэтазгоднасць канструкцый і кампазіцыі збудавання непарыўна звязаны з іх мастацкай выразнасцю. Пояс машыкуляў, якія прызначаны для абароны, з'яўляецца адначасова і выразным дэкаратыўным элементам. Абарончыя вежы, якія фланкіруюць вуглы храма, вырашаны неаднолькава. Каля паўкрыглых алтарных апсід яны таксама паўкруглыя (на другім ярусе — круглыя) і ўтвараюць у плане нібыта раскрытую шматпялёсткавую кветку, падобную да хора капэл вакол прэсбітэрыя раманскіх сабораў. Вежы па баках галоўнага фасада — гранёныя, з больш выразнай градацыяй святла і ценю. Пластыку бакавых фасадаў узбагачаюць

г.п. Мір. Замак. XVI ст. Здымак да рэстаўрацыі.

невялікія, таксама гранёныя контрфорсы паміж высока размешчанымі стральчатымі арачнымі вокнамі.

Аднак асноўны мастацкі акцэнт зроблены на велічным шчыце галоўнага фасада сынковіцкай царквы. На ім у шэсць ярусаў размешчаны адзінаццаць тыпаў плоскіх ніш розных памераў і канфігурацый — круглых і арачных (паўцыркульных, лучковых, падвесных падвойных і патройных, з рознымі пралётамі). Сёмы, ніжні, ярус — гэта пояс машыкуляў, падзеленых ступеньчатымі кансольнымі прасценкамі, што замяняе гзымс пры пераходзе ад сцяны да шчыта. Рытмічны лад ніш падпарадкаваны цэнтральна-восевай сіметрыі. Гэта надае дэкаратыўнаму вырашэнню шчыта строгі і ў той жа час свабодны і вытанчаны характар. Яго яшчэ больш падкрэслівае кантраст пабеленых плоскасцей ніш і чырвонай адкрытай муроўкі сцен, нагадваючы чырвона-белыя арнаменты нацыянальных ручнікоў. І гэтае падабенства таксама невыпадковае. У народнай духоўна-бытавой сімволіцы абрадаваму ручніку адводзілася шмат функцый, сярод якіх найважнейшай была функцыя абярога. Ручнік лічылі своеасаблівым «каналам сувязі» паміж чалавекам і Богам. Менавіта з гэтай патрэбы спыняўся чалавек перад уваходам у храм, захоплены музыкай рытмаў і глыбіннай знакавасцю ар-

хітэктурнай геаметрыі. Прынамсі такі сакральна-семантычны характар дэкора ў выглядзе выразнага бела-чырвонага арнаменту з плоскіх арачных ніш і фартыфікацыйных элементаў прыўнесены ў тагачаснае замкавае будаўніцтва



в. Мураванка. Царква Раства Багародзіцы. XVII ст. План.

Беларусі. Гэтакі ж дэкор вежаў і сцен мае самы славуты помнік айчыннага абарончага дойлідства — **замак у Міры** (Карэліцкі раён), пабудаваны ў пачатку XVI ст., амаль адначасова з праваслаўнымі абарончымі храмамі.

Дарэчы, як заўважаў яшчэ М. Шчакаціхін, у мастацкіх формах беларускай готыкі дамінуе паўцыркульная арка, а не «востралук», інакш кажучы, стральчатая арка, якая найбольш характэрна для заходнееўрапейскай готыкі. У цэрквах-крэпасцях стральчатая арка выкарыстоўвалася пераважна ў тых канструкцыйных элементах, што ўспрымалі значную вертыкальную нагрузку альбо распор (нервюры скляпенняў, аконныя праёмы), сцвярджаючы такім чынам іх гатычную прыроду. Адначасова з імі ў архітэктуры храмаў беларускай готыкі, як праваслаўных, так і каталіцкіх, шырока ўжываліся паўцыркульныя аркі (разгрузачныя плоскія нішы на франтонах, аркатурныя паясы і інш.). Гэта ўжо дэкаратыўна-канструкцыйныя элементы і мастацкія формы візантыйскага паходжання, якія паступова набылі семантыку сакральнага сімвала і даволі арганічна ўвайшлі ў мясцовае дойлідства часоў готыкі і рэнесансу.

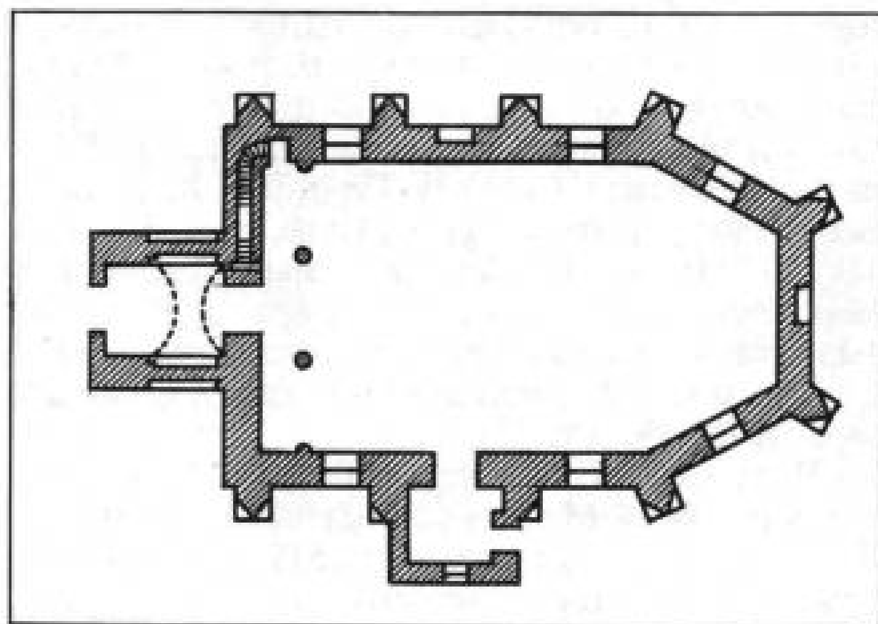
Улічваючы надзвычай шматпланавы генезіс архітэктурных форм храмаў беларускай готыкі, даволі складана дакладна вызначыць іх тыпалогію. Больш раннія з іх — Дабравешчанскую царкву ў Супраслі і Прачысценскую ў Вільні (пра яе першапачатковы выгляд сведчыць малюнак В.Гразнова [152, с. 90], рэпрадукаваны з інвентару пачатку XVII ст.) — можна вызначыць як крыжова-купальныя храмы абарончага тыпу. Але, пачынаючы з сынковіцкай царквы, а магчыма, і з віленскай Троіцкай, страчваецца асноўная генетычная прыкмета крыжова-купальнага храма — купал на сяродкрыжжы. Дах становіцца двухсхільным, падоўжным па восі усход — захад, з мураванымі шчытамі на тарцах. Унутраная прастора сынковіцкай царквы (у плане яна ўяўляе крыху перакошаны прамавугольнік, блізкі да квадрата) падзяляецца чатырма слупамі на дзевяць амаль роўных травей, перакрытых роўнымі па вышыні крыжовымі раманскімі скляпеннямі. У іх роўнасці адначасова і прысутнічае, і знікае ідэя грэчаскага крыжа ў аснове кампазіцыі. Характэрна, што вельмі блізкі па задуме сімбіёз рамана-візантыйскіх ідэй выкарыстаў у канцы XV ст. італьянскі дойлід А. Фіяраванці пры будаўніцтве Успенскага сабора Маскоўскага Крамля, спалучыўшы пяцігаловы крыжова-купальны храм з роўнавысокімі травеямі, перакрытымі крыжовымі скляпеннямі.

в. Мураванка. Царква Раства Багародзіцы. Выгляд з боку алтара.

У царкве Раства Багародзіцы ў в. Мураванка (Шчучынскі раён), пабудаванай да 1542 г., якая завяршае паслядоўны эвалюцыйны працэс фармаўтварэння беларускай готыкі [113, с. 274], страчваецца яшчэ адна прыкмета «візантыйскай планавай схемы» крыжова-купальнага храма. У ёй залавая прастора кафалікона завяршаецца адной вялікай алтарнай апсідай (замест трох кананічных), што яшчэ больш абвяргае трактоўку прасторы ў выглядзе нефаў. Акрамя таго, калі ў сынковіцкай царкве толькі адна паўднёва-ўсходняя апсіда мае сотавыя гатычныя скляпенні, то ў мураванкаўскай усе травеі перакрыты рэзка прафіляванымі нервюрнымі скляпеннямі складанага зорчатага малюнка. Тут больш дасканала выкананы і будаўнічыя работы, але ж не без недакладнасцей у разбіўцы паўкруга алтарнай апсіды, што выяўляецца ў нераўнамернасці прасценкаў паміж вокнамі. Дэкор (у выглядзе значна большых, чым у папярэдніцы, плоскіх арачных ніш) мае больш упарадкаваны рытмічны лад. Увогуле ў пэўнай статычнасці і ўраўнаважанасці форм можна адчуць подых протарэнесансу. Гэтую «ўзмоцненую манументальнасць» святыні адзначаў ужо М.Шчакаціхін [255, с. 254]. Протарэнесансныя рысы ў мураванкаўскай царкве відавочны і ў двух'яруснай будове шчыта галоўнага фасада з фігурнымі абрысамі, і ў ордэрнай прафіліроўцы гзымса, і ў арыгінальным прыёме размяшчэння адных ніш у сярэдзіне іншых. У гэтым помніку ўпершыню назіраецца пэўная незалежнасць дэкору ад фартыфікацыйных элементаў, якіх становіцца значна менш. У параўнанні з папярэднімі абарончымі храмамі царква ў Мураванцы мае зусім нязначную колькасць машыкуляў і байніц.

Уласцівы помнікам беларускай царкоўнай готыкі абарончы характар з'яўляецца сацыяльна абумоўленай і арганічнай рысай архітэктуры таго часу, але, на нашу думку, не галоўнай яе своеасаблівасцю. Удакладненне генезісу і эвалюцыі архітэктонікі цэркваў-крэпасцей сведчыць, што *беларуская готыка стала вынікам іманентнага зліцця ў адзінае мастацкае цэлае планавай схемы візантыйска-рускага крыжова-купальнага храма з формамі і канструкцыямі еўрапейскай готыкі*, інтэрпрэтаванымі мясцовымі майстрамі ў кантэксце этнаграфічнай сакральнай сімволікі аховы і абярога, што бярэ пачатак яшчэ ў дахрысціянскія часы.

Па пісьмовых крыніцах на беларускіх землях да 1569 г. зафіксавана 176 касцёлаў, аднак большасць з іх, відавочна, былі драўлянымі.



в. Гнезна. Касцёл Міхаіла Архангела. План.

Адзіным і найбольш дакладна датаваным помнікам мураванага каталіцкага храмабудаўніцтва першай паловы XVI ст. можна лічыць **касцёл Міхаіла Архангела ў в. Гнезна** (Ваўкавыскі раён), які таксама быў істотна перабудаваны.

Касцёл пабудаваны да 1524 г. на сродкі Яна і Эльжбеты Шамятовічаў. Яго аўтэнтычныя часткі змураваны з цэглы-пальчаткі ў тэхніцы гатычнай муроўкі [152, с. 95—100]. Гатычныя элементы прысутнічаюць у канструкцыі сцен (контрфорсы, стральчатыя аконныя праёмы), аднак сляды апорных слупоў, якія б падтрымлівалі мураванае скляпенне, адсутнічаюць. Гэта сведчыць аб тым, што даволі вялікі пралёт нефа (шырыня 12 м) перакрываўся кроквеннай канструкцыяй даху з падшыўной драўлянай столлю.

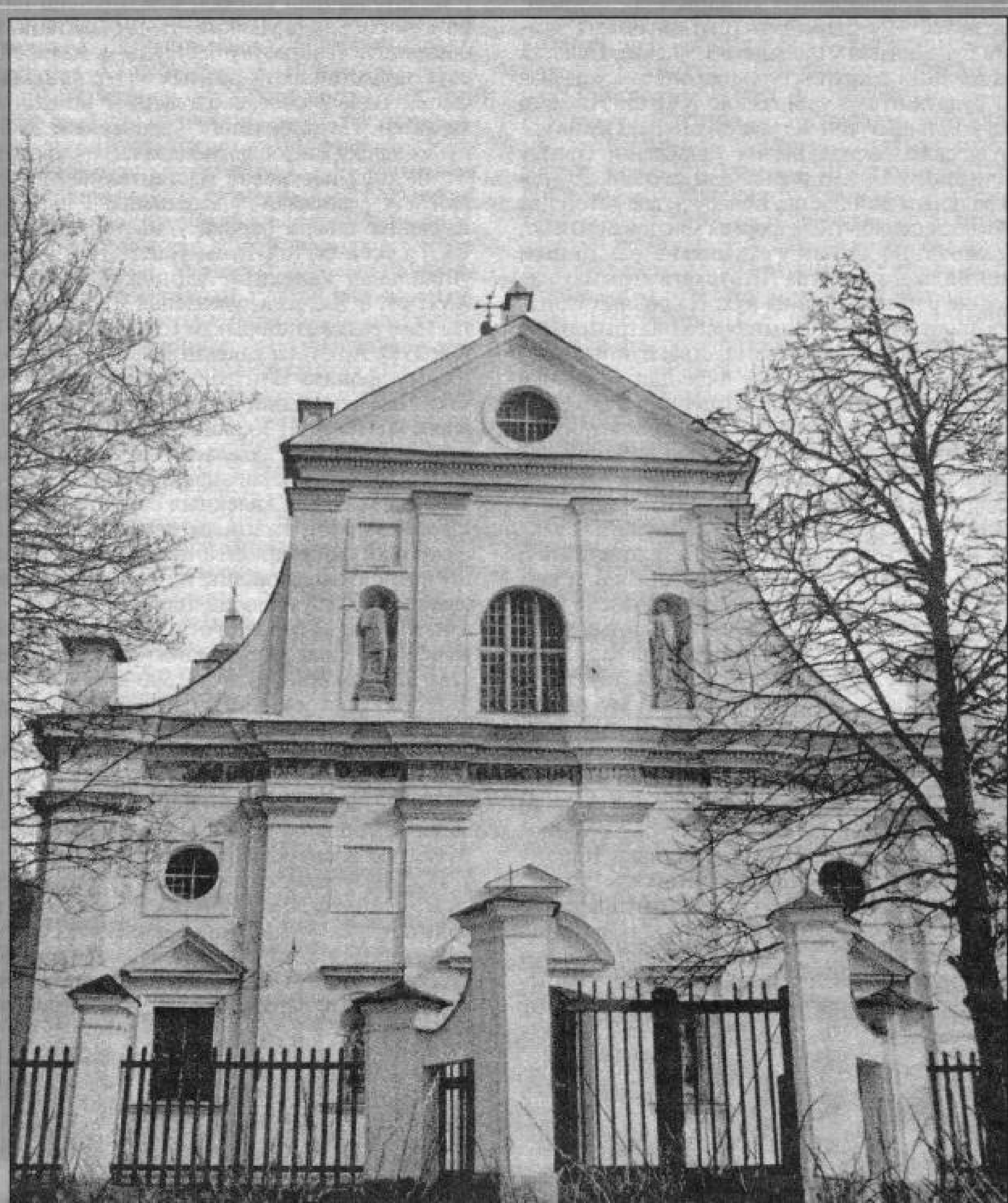
Міхайлаўскі касцёл адзначыў з'яўленне ў беларускім сакральным дойлідстве новага тыпу храма — з адной магутнай вежай пры ўваходзе. Тры ніжнія чацверыковыя (квадратныя ў плане) ярусы вежы былі прыбудаваны крыху пазней за асноўны будынак. Аб гэтым сведчыць адсутнасць перавязкі паміж муроўкай вежы і заходняй сцяны, але аднолькавы фармат іх цэглы. Верхнія ярусы вежы надбудаваны ў неагатычным варыянце ў 1931—1932 гг. У інвентары XIX ст. адзначана, што на шчыце фасада знаходзілася даба 1121 г. [НБВУ. АР, ф. 4, спр. 2615], якая, відавочна, не адпавядае часу пабудовы касцёла.

Яшчэ адной адметнай рысай касцёла з'яўляецца адсутнасць у яго кампазіцыі вычлянёнай алтарнай апсіды — яе замяняе трохгранная алтарная сцяна [262, с. 19]. Гэта надае маналітнасць аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі

збудавання, падкрэсленую падоўжным вільчыкам высокага даху. (Адсутнасць алтарнай апсіды ў далейшым стала характэрнай рысай архітэктуры пратэстанцкіх збораў.) Дарэчы, з 1555 г. маёнтак Гнезна належаў Гераніму Хадкевічу, актыўнаму прыхільніку рэфармацыі. З гэтага часу і па 1643 г. касцёл быў прыстасаваны пад кальвінскі збор. У выніку яго архітэктура злучыла рысы цэнтральнаеўрапейскай готыкі з рэфармацыйным рэнесансным светапоглядам сярэдзіны XVI ст.

У значна большай ступені свой аўтэнтычны выгляд страціў Мікалаеўскі касцёл у Геранёнах (Іўеўскі раён), фундаваны ў 1529 г. як капліца пры старажытным замку яго ўладальнікам ваяводам віленскім Альбрыхтам Гаштольдам. Як паказалі археалагічныя раскопкі, невялікі прамавугольны ў плане залавы храм з пяціграннай апсідай прэсбітэрыя ўзведзены на бутавых падмурках таўшчынёю 2 м. Ніжнія часткі мураваных сцен заглыблены ў культурным пласце магутнасцю 0,2 м [152, с. 94]. Галоўны фасад збудавання ўмацаваны моцна выступаючымі контрфорсамі, зробленымі ў адну лінію з бакавымі сценамі. Познебарочную пластыку і начынне інтэр'ера геранёнскі касцёл набыў пасля пажару 1799 г. У 1859 г. па баках апсіды прыбудаваны сіметрычныя прамавугольныя сакрыстыі, а ў 1883 г. — невялікая крухта на галоўным фасадзе. Адносна тонкія сцены збудавання абумовілі адсутнасць у ім мураваных скляпенняў, якія заменены драўлянай корабавай столлю. Гэтая святыня паўтарала храналагічна і рэгіянальна блізкі да яе мураваны парафіяльны касцёл (пазней перададзены ордэну бернардзінцаў) у мястэчку Іўе, які на падставе фармата цэглы і гатычнай тэхнікі муроўкі датуецца канцом XV — пачаткам XVI ст. Нязначная колькасць ацалелых да нашага часу помнікаў і іх істотныя пераробкі не дазваляюць больш грунтоўна выявіць мастацка-стылявую эвалюцыю мураванага касцельнага будаўніцтва на беларускіх землях у першай палове XVI ст.

Краевугольны камень беларускага барока



Станаўленне светапогляду Новага часу на Беларусі першапачаткова знайшло выйсце ў філасофска-рэлігійных формах. Пачатак яго звязаны з распаўсюджваннем гуманістычных ідэй у філасофіі і іншых сферах грамадскай свядомасці ў першай палове XVI ст., прыкладам з'яўляецца шматгранная дзейнасць вялікага беларускага асветніка Францыска Скарыны [211]. У манументальнай мураванай архітэктуры, як найбольш працаёмкай і абстрагаванай галіне мастацтва, новыя ідэі знайшлі ўвасабленне некалькі пазней і ў вельмі спецыфічных самабытных формах, перш за ўсё — у трансфармацыі мясцовага замкавага будаўніцтва ў палацава-замкавае. Пачатак эпохі мясцовага архітэктурнага рэнесансу адзначаны будаўніцтвам у сярэдзіне XVI ст. Ніжняга замка ў Вільні. У той жа час еўрапейскі культурны рэнесанс, заснаваны на ўзнаўленні ідэалаў антычнасці, у вельмі нязначнай ступені адбіўся ў сакральным дойлідстве Беларусі, дзе ўстойліва захоўваліся самабытныя формы мясцовай готыкі.

У сярэдзіне XVI ст. у сацыяльна-рэлігійным жыцці Вялікага княства Літоўскага атрымаў пашырэнне рэфармацыйны рух. Па розных сацыяльна-палітычных прычынах яго падтрымлівалі самыя шырокія пласты грамадства: буйныя магнаты, шляхта і гараджане, якія падзялялі ідэі асветніцтва, дэмакратызацыі царквы і абмежавання яе даходаў, праводзімыя пратэстантамі [189]. Рэфармацыйны рух у ВКЛ прымаў усё больш радыкальны характар і ў хуткім часе пераўтварыўся ў грозную апазіцыйную сілу як у адносінах да каталіцтва, так і праваслаўя. Рэакцыяй на асветніцкую дзейнасць пратэстантаў, якія адчынялі школы, друкарні, шпіталі, з'явілася, з аднаго боку, арганізацыя праваслаўных брацтваў і стварэнне пры іх адукацыйных устаноў. З другога боку, для барацьбы з рэфармацыяй у ВКЛ быў запрошаны ордэн езуітаў дзеля ўмацавання пазіцый каталіцызму. У яго функцыю ўваходзіла таксама выхаванне і адукацыя арыстакратычнай моладзі.

У 1569 г. езуіты прыбылі ў сталіцу дзяржавы — Вільню, дзе заснавалі першы ў Вялікім княстве Літоўскім калегіум. У тым жа годзе была заключана Люблінская унія, якая аб'яднала Карону Польскую і Вялікае княства Літоўскае ў адну дзяржаву — Рэч Паспалітую, стварыўшы такім чынам палітычную падтрымку каталіцтву на дзяржаўным узроўні. Гэтыя падзеі адкрылі шляхі ідэям контррэфармацыі, спрыялі звароту сацыяльнай эліты да рэлігійна-ідэалагічнай дактрыны каталіцызму. З гэтымі абставінамі непасрэдна звязана пранікненне ў культурнае жыццё Вялікага княства Літоўскага ўзнікшага перад гэтым у Італіі архітэктурна-мастацкага стылю барока. Ён прыйшоў на беларускія землі якраз у формах прафесійнага сакральнага дойлідства і праз іх увайшоў у самыя шырокія сферы сацыяльнага побыту і нацыянальнага мастацтва ва ўсіх яго відах і жанрах. Унікальнасць станаўлення эстэтыкі барока ў поліканфесійным грамадстве ВКЛ, на мяжы культурных арэалаў Усходу і Захаду, на наш погляд, недаацэнена пазітыўна і не раскрыта цалкам. Новы мастацкі стыль паступова ўвайшоў у духоўны і матэрыяльны свет прадстаўнікоў розных хрысціянскіх канфесій, набыў своеасаблівасць і нацыянальны характар. Пачатак гэтага працэсу мае дакладны пункт адліку і акрэсленую ідэалагічную праграму.

Важнай навуковай мастацтвазнаўчай крыніцай для асэнсавання матывацыі і шляхоў станаўлення стылю барока ў мастацкай культуры ВКЛ і ўсёй былой Рэчы Паспалітай з'яўляецца унікальная калекцыя чарцяжоў канца XVI—XVII ст. з Нясвіжа, уведзеная ў навуковы ўжытак намі разам з гісторыкам Г.Галенчанкам у 1989 г. [72; 298]. Архіўная калекцыя захоўваецца ў рукапісным фондзе Цэнтральнай навуковай бібліятэкі Нацыянальнай Акадэміі навук Украіны ў Кіеве [ЦНБ НАН Украіны. АР, 721 (589) С]. Яна неаднаразова праглядалася ўкраінскімі даследчыкамі, аднак належнай ацэнкі зроблена не было. У 1984 г. азначаная калекцыя самастойна адкрыта Г.Галенчанкам, вядомым спецыялістам па старажытнаму кнігадрукаванню ВКЛ. Ён заўважыў, што чарцяжы выкананы на паперы з вадзянымі знакамі, якія ўяўляюць гербы «Сякера», «Габданк» і «Эліта». (Аналагічныя вадзяныя знакі ўжываліся ў справаводстве і кніжнасці Вялікага княства Літоўскага ў 1560—1590-я гг. [73].) Намі ажыццёўлена далейшая атрыбуцыя калекцыі, вызначэнне яе генезісу і дакладнай даціроўкі, што мае істотнае значэнне для гісторыі беларускай архітэктуры [55; 57; 58; 66; 334, с. 57—79].

Дадзеная калекцыя чарцяжоў як архіўная адзінка ўпершыню была зафіксавана ў каталозе бібліятэкі Кіева-Сафійскага сабора, складзеным у 1803 г., у раздзеле «Книги рукописные Российские» за № 50 «О фигурах архитекторских». У больш познім «Описании рукописных собраний, находящихся в городе Киеве», у раздзеле XVI «Науки физико-математические и т.п.», азначаная калекцыя зарэгістравана пад назвай «Кни-

га, заключающая в себе планы, фасады, детальные чертежи различных зданий конца XVI в.» [185, с. 721]. Гэтая даціроўка «Книги» зроблена складальнікам каталога М.І.Пятровым на падставе таго, што ў тлумачальных надпісах да чарцяжоў згадваюцца 1581 і 1582 гг. Аднак план культавага збудавання на аркушы 2 мае надпіс на лацінцы: «Матэуш Фалькоўскі Лета Божае 1654», што пашырае храналагічныя межы камплектавання апошніх да сярэдзіны XVII ст. Якія-небудзь даныя пра паходжанне і аўтарства чарцяжоў адсутнічаюць, таму падставай для іх навуковай атрыбуцыі могуць служыць толькі змест графічных матэрыялаў і ўскосныя гістарычныя крыніцы.

Архіўная «Книга», дакладней альбом вертыкальнага фармата, у скураным пераплёце, уключае 71 графічны аркуш. Папера, на якой выкананы чарцяжы, пераважна стандартнага кніжнага фармата з адзначанымі вадзянымі знакамі. Графічныя выявы размешчаны ў большасці выпадкаў на абодвух баках аркушаў. За нязначным выключэннем для іх характэрная агульная тэхніка выканання. Чарцяжы зроблены кітайскай ці звычайнай чорнай тушшу пад лінейку, пластычныя элементы і папярэднія накіды — ад рукі, пяром. Канструкцыйныя сячэнні таніраваны шчыльнай штрыхоўкай. Дакладная праграма ў паслядоўнасці размяшчэння графічных матэрыялаў адсутнічае. У «Книгу» ўключана таксама некалькі аркушаў нестандартнага фармата з іншай якасцю паперы, а таксама іншай архітэктурнай графікай.

Большасць чарцяжоў мае графічны маштаб. Іншы раз шкала маштаба дапоўнена ўзорам з трох кропак, які нагадвае трыліснік. У шэрагу выпадкаў памеры прадстаўленых збудаванняў пазначаны пісьмова ў літоўскіх альбо польскіх локцях. Да некаторых чарцяжоў зроблены тлумачальныя надпісы некалькімі рознымі почыркамі лацінкай альбо кірыліцай на старабеларускай мове з элементамі старапольскай. У адным выпадку (аркуш 60) надпіс выкананы на лацінскай мове: «Партал у Кампідогліа архітэктар Мікеланджэла». Змест тлумачэнняў да чарцяжоў дае ўяўленне аб мясцовай архітэктурнай тэрміналогіі і адзінках вымярэння таго часу. У надпісах трапляюцца імёны і даты. На шэраг аркушаў наклеены экслібрысы з выявай Божай Маці, сімволікай ордэна езуітаў і гербам князёў Радзівілаў — буйнейшага магнацкага роду Вялікага княства Літоўскага.

Такім чынам, відавочнай з'яўляецца генетычная сувязь разглядаемай калекцыі чарцяжоў з Нясвіжам — з 1568 г. цэнтрам ардынацыі Радзівілаў. У тлумачэннях да шэрагу чарцяжоў згадваюцца тагачасны ўладальнік Нясвіжа ваявода трокскі князь Мікалай Крыштоф Радзівіл (атрымаў у гісторыі роду мянушку Сіротка), яго брат кардынал Юры Радзівіл, біскуп віленскі, пазней кракаўскі, іх стрыечны брат Альбрыхт Радзівіл, маршалак ВКЛ, ардынат клецкі. Гэтыя імёны сталі асновай дакладнай атрыбуцыі азначаных архіўных матэрыялаў. Амаль усе падпісаныя чарцяжы ідэнтыфікуюцца з помнікамі манументальнай архітэктуры Нясвіжа, якія існуюць зараз ці існавалі раней. Яны наглядна ілюструюць грандыёзныя горадабудаўнічыя пераўтварэнні, якія ажыццяўляў тут у канцы XVI ст. Сіротка і якія сталі пачаткам мастацтва Новага часу ў Вялікім княстве Літоўскім.

Для вызначэння аўтарства і даціроўкі калекцыі графічных матэрыялаў асноўнае значэнне маюць чарцяжы, якія звязаны з будаўніцтвам у Нясвіжы архітэктурнага комплексу місіі езуітаў — касцёла Божага Цела і калегіума. Яго ўзвядзенне, па агульнаму меркаванню беларускіх і польскіх гісторыкаў архітэктуры, стала пунктам адліку эпохі барока ў мастацкай культуры ўсёй Рэчы Паспалітай. Тое, што першы архітэктурны твор стылю барока ўзнік не на землях Кароны Польскай, а ў невялікім правінцыяльным горадзе ВКЛ, мае шэраг прычын. Па-першае, пазіцыі каталіцызму ў Польшчы, дзяржаве манарэлігійнай, былі больш стабільнымі, чым у Вялікім княстве Літоўскім, дзе побач з праваслаўем і каталіцтвам, у сярэдзіне XVI ст., пашырыліся шматлікія пратэстанцкія кірункі. Таму дзейнасць ордэна езуітаў, які стаў носьбітам ідэалогіі контррэфармацыі, мелася быць тут больш актыўнай. Па-другое, езуіты прыбылі ў Польшчу з Рыма ў 1564 г. і першыя іх культавыя збудаванні ў Рэчы Паспалітай мелі яшчэ познерэнесансны характар, як, напрыклад, касцёл езуітаў у Любліне. І гэта натуральна, таму што будаўніцтва галоўнага ордэнскага храма езуітаў — сабора Іль Джэзу ў Рыме, архітэктурным формам якога было наканавана пераарыентаваць да барока мастацкі светапогляд амаль усёй Еўропы, было завершана толькі ў 1584 г. У Вялікае княства езуіты трапілі ў год Люблінскай дзяржаўнай уніі: у 1569 г. яны прыбылі ў Вільню, а праз 10 гадоў — у Полацк, але іх першыя культавыя збудаванні былі драўлянымі.

Акрамя гэтых аб'ектыўных сацыяльна-гістарычных перадумоў існавалі прычыны суб'ектыўнага характару — амбіцыі і перакананні князя Мікалая Крыштофа Радзівіла Сіроткі, які ўсё

жыццё дэклараваў адмову ад палітычных і філасофска-рэлігійных поглядаў свайго бацькі-кальвініста Мікалая Радзівіла Чорнага. Апошні, як вядома, пазакрываў у сваіх уладаннях усе касцёлы і праваслаўныя цэрквы, ператвараючы

Мікалай Крыштоф Радзівіл Сіротка. Гравюра з партрэта XVI ст.

іх у кальвінскія зборы. Яго старэйшы сын і спадчыннік Мікалай Крыштоф, атрымаўшы добрую адукацыю ў Лейпцыгскім і Страсбургскім універсітэтах, у 1567 г. прыняў каталіцтва і з тае пары ўсёй шматграннай грамадскай дзейнасцю абвяргаў рэлігійныя перакананні бацькі, у тым ліку і ў мастацкім кірунку архітэктурных збудаванняў, якія ставілі па яго загаду.

Лепшым сродкам для вяртання сваіх падданых да каталіцтва Сіротка палічыў запрашэнне ў Нясвіж місіі езуітаў. З гэтай просьбай ён звярнуўся ў Ватыкан да генерала ордэна Клаўдзія Аквавіва і да яго рэгіянальнага кіраўніка І.П.Кампана [369, с. 196]. У 1582 г. для вызначэння сітуацыі ў Нясвіж прыбылі два прадстаўнікі ордэна, якім мястэчка зусім не спадабалася: яны нават назвалі яго «непрыстойным месцам». Магчыма, гэтая абраза ў пэўнай ступені прымусіла М.К. Сіротку карэнным чынам змяніць аблічча свайго радавога гнязда. Ён задумаў, як адзначалі сучаснікі, «у цэнтры Сарматыі стварыць сапраўдную Італію» [7, с. 85]. У гэтым кароткім панегірычным выказванні мясцовага ўраджэнца С. Старавольскага ў завуаліраванай форме схавана каштоўная інфармацыя пра ідэалагічныя інтэнцыі магнатэрыі таго часу.

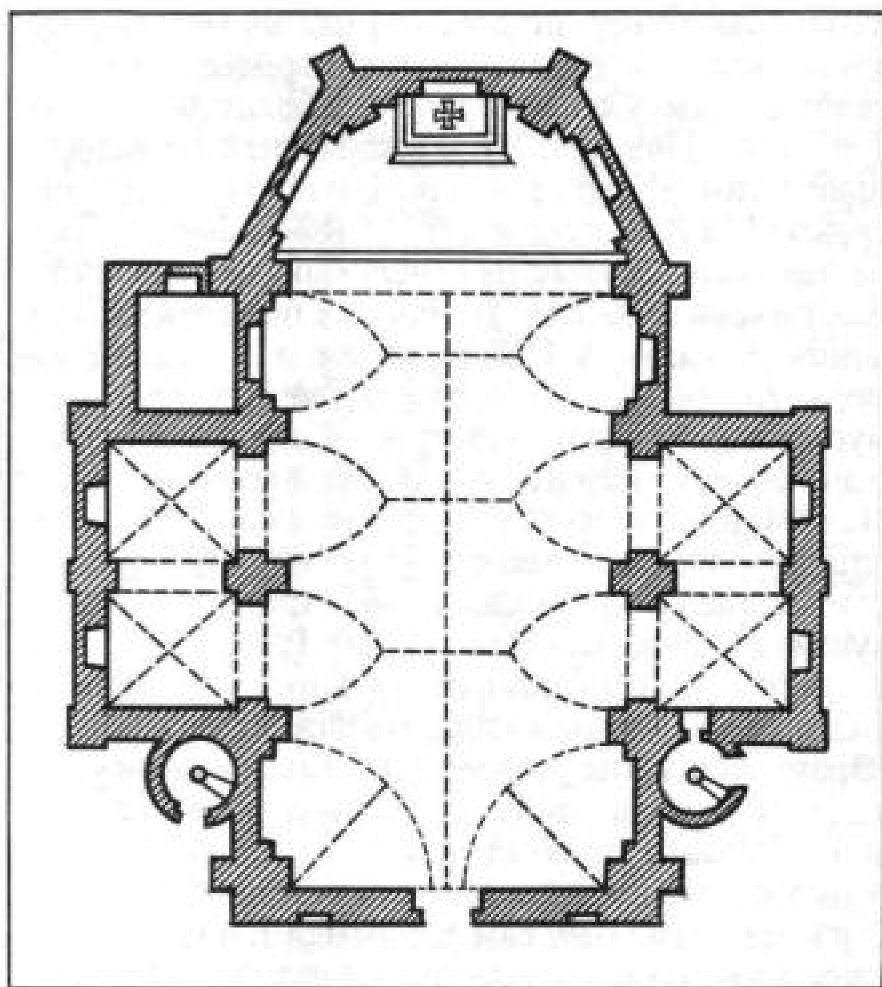
У гісторыі Беларусі перыядаў Вялікага княства Літоўскага і Рэчы Паспалітай мелі пашырэнне два сацыяльна значныя генеалагічныя міфы, якія знайшлі адлюстраванне ў мастацкай культуры. Першы з іх, выкладзены яшчэ ў XV ст. польскім хранiстам Янам Длугашам, распавядаў пра легендарнае паходжанне магнатэрыі Вялікага княства Літоўскага ад рымляніна Палямона і яго паплечнікаў, нашчадкі якіх склалі арыстакратычнае кола грамадства. Гэтая легенда атрымала распрацоўку ў беларуска-літоўскіх летапісах пачатку XVI ст. і вызначыла ў значнай ступені сацыяльна-культурныя арыенціры мясцовай арыстакратыі [7, с. 62—77]. Пры ўсёй надуманасці і беспадстаўнасці міфалагічнай «рымскай» генеалогіі яна адыграла станоўчую ролю ў абуджэнні нацыянальнай годнасці і ўмацаванні агульнапатрыятычнай пазіцыі беларуска-літоўскай магнатэрыі. Прынамсі ёю кіраваліся ў сваёй дзяржаўна-палітычнай і культурна-асветніцкай дзейнасці князі Радзівілы. З гэтага пункту гледжання невыпадковым і натуральным выглядае вяртанне Мікалая Крыштофа Сіроткі і іншых прадстаўнікоў гэтага роду да каталіцкага веравызнання пасля адхілення ў бок рэфармацыі ў сярэдзіне XVI ст. У сучаснай культуралогіі арыентацыя ў сацыяльных паводзінах на антычную героіку, узоры высокай грамадзянскасці, запазычаныя з «Аналаў» старажытнарымскага гісторыка Тацыта, атрымала назву «тацызм».

А вось другі міф зашыфраваны ў прыведзеным вышэй выказванні С.Старавольскага ў слове «Сарматыя». У якім сэнсе Нясвіж — цэнтр Сарматыі? Гістарычна сарматы прадстаўлялі кангламерат ваяўнічых плямёнаў (аланаў, раксаланаў, саўраматаў, языгаў і інш.), якія ў III ст. да н.э. выцеснілі скіфаў са стэпаў Паўночнага Прычарнамор'я, вялі ўпартую барацьбу за гэтую тэрыторыю з краінамі Закаўказзя і Рымскай імперыяй, пакуль самі ў канцы IV ст. н.э. не былі выцеснены гунамі са сваіх земляў на поўнач.

Магчыма, так яны б і зніклі ў гістарычнай прасторы. Аднак узнікненне ў 1569 г. новага дзяржаўнага ўтварэння — Рэчы Паспалітай — запатрабавала ідэалагічнага абаснавання, агульнапатрыятычнага аб'яднання «вольных» пластоў грамадства Кароны Польскай і Вялікага княства Літоўскага, што і спрыяла стварэнню «сармацкага» генеалагічнага міфа. Адпаведна яму шляхецкае саслоўе Рэчы Паспалітай, якое карысталася ў дзяржаўнай структуры вялікімі, як ні ў якой іншай еўрапейскай краіне, юрыдычнымі правамі, мела адметнае ад простага люду этнічнае паходжанне — ад зняважаных гісторыяй, але моцных і незалежных духам сарматаў. Гэтаму міфу была нададзена аблямоўка гіпертрафіраванай саслоўнай годнасці, вольналюбства, рыцарства, адданасці грамадзянскім ідэалам, але ўжо на аснове мясцовых традыцый [220; 318].

У грандыёзнай па тым часе будаўнічай дзейнасці Сіроткі выразна знітоўваюцца абедзве ідэалагічныя плыні: скіраванасць на навейшыя італьянскія ўзоры і мясцовы традыцыяналізм і патрыятызм. Увесь Нясвіж і княжацкую рэзідэнцыю перабудоўвалі па агульнаму генеральнаму плану з пераўтварэннем навакольнага ландшафту. Гэта было небывалай з'явай у мясцовай горадабудаўнічай практыцы, але адпавядала навейшым па тым часе заходнееўрапейскім архітэктурным трактатам аб «ідэальных» гарадах. У 1582 г. быў закладзены новы мураваны княжацкі замак з найбольш дасканалай новаітальянскай сістэмай фартыфікацыі, дадаткова абкружаны штучнымі азёрамі, утворанымі на р. Уша [224, с. 52—55]. Адначасова ўзводзіліся гарадскія ўмацаванні з вартавымі праезнымі брамамі, будаваліся дарогі, масты, капітальныя грамадскія будынкі. Была добраўпарадкавана галоўная рынкавая плошча горада, дзе, пасля надання яго жыхарам магдэбургскага права, у 1586—1596 гг. узведзена мураваная ратуша ў комплексе з гандлёвымі радамі.

У найбольш стратэгічна значных месцах горада ўзводзіліся мураваныя комплексы каталіцкіх манастыроў — жаночага бенедыкцінскага і мужчынскага бернардзінскага. Духоўным эпіцэнтрам усіх гэтых грандыёзных пераўтварэнняў сталі мураваны касцёл і калегіум езуітаў. Аб гэтым сведчыць нават месца размяшчэння гэтага комплексу — у самым цэнтры планіровачнай структуры горада (каля ўезда ў замак і каля гандлёвай плошчы). Адзінай графічнай крыніцай звестак аб першапачатковым выглядзе і агульным вырашэнні горадабудаўнічай задумы



Нясвіж. Першы мураваны касцёл. XVI ст. Паводле плана з альбома Дж.М.Бернардоні.

князя Мікалая Крыштофа Сіроткі да нядаўняга часу з'яўлялася ўнікальная старажытная гравюра Нясвіжа [97], выкананая каля 1600 г. прыдворным картографам Тамашам Макоўскім [РНБ. АР, ф. 342, спр. 1434].

Пачатку будаўніцтва **езуіцкага касцёла Божага Цела** (сучаснага фарнага) **у Нясвіжы** папярэднічалі драматычныя падзеі, якія сведчаць пра тое, наколькі яго архітэктурна-мастацкае вырашэнне было сацыяльна дэтэрмінаваным. На падставе фундуша на будаўніцтва нясвіжскага калегіума, выдадзенага Сіроткам 19 жніўня 1584 г. і зацверджанага каралём польскім Стэфанам Баторыем на сейме ў Варшаве 4 лютага 1584 г., езуітам надаваліся ў горадзе дзве пляцоўкі па баках тагачаснай вул. Воднай [РДАСА, ф. 2188, воп. 1, спр. 51]. На яе ўсходнім баку меркавалася ўзвесці будынак калегіума з гаспадарчымі пабудовамі, садам і агародам, а на пляцоўцы з заходняга боку, як пазначана ў дакуменце, у той час ужо будаваўся касцёл, што дазволіла датаваць пачатак яго будаўніцтва прыблізна 1582—1584 гг. Аднак вядомы польскі даследчык будаўнічай дзейнасці езуітаў у Рэчы Паспалітай Е.Пашэнда на падставе шматлікіх матэрыялаў, пераважна эпісталярнага жанру, з архіваў Ваты-

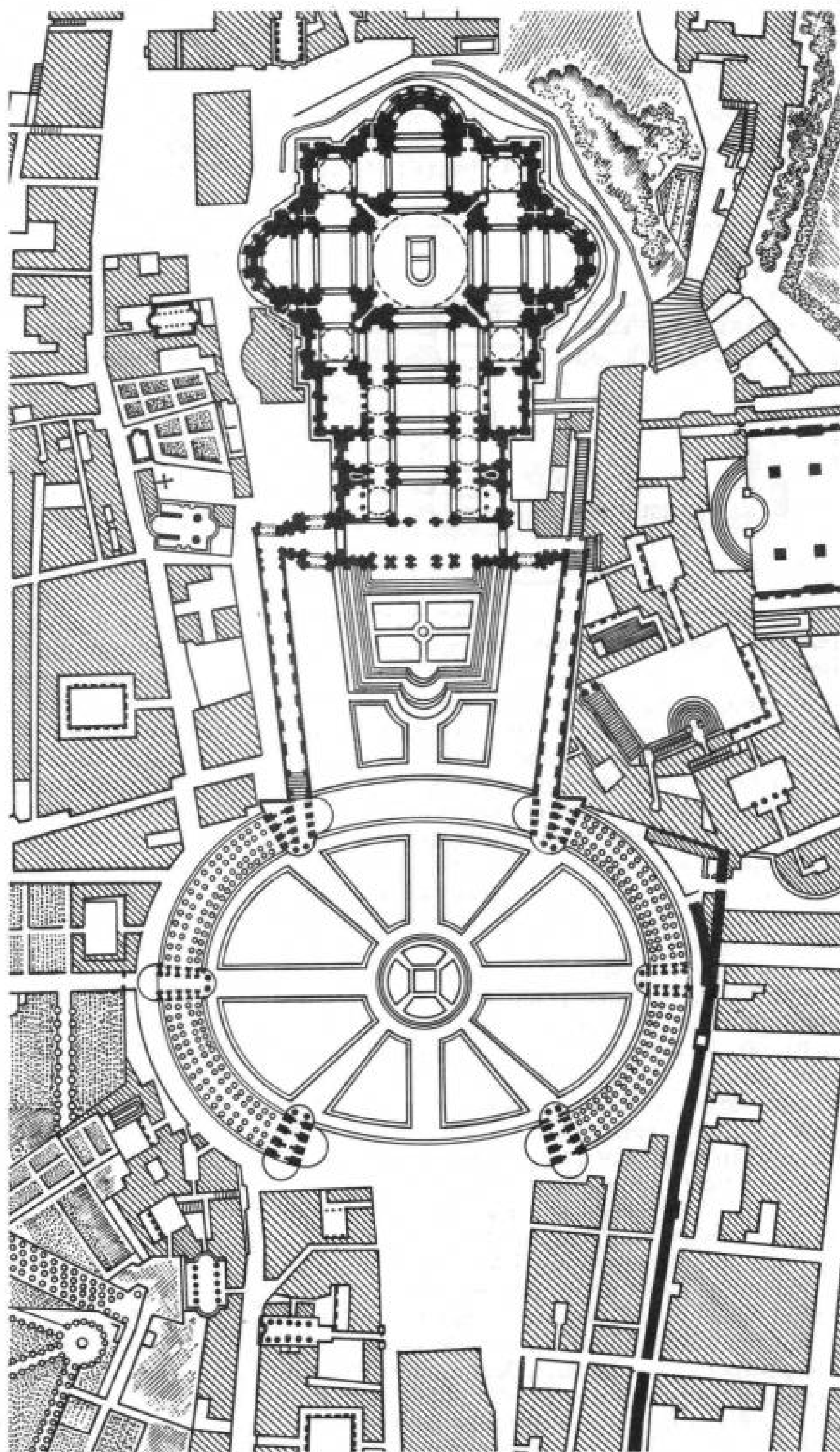
кана, удакладніў, што ў гэты час на месцы існуючага касцёла будаваўся першы мураваны каталіцкі храм у горадзе, які спачатку быў парафіяльным [369, с. 204], а ўжо пазней перададзены езуітам. У перапісцы рэгіянальнага кіраўніка ордэна І.П.Кампана, князя М.К.Радзівіла і біскупа віленскага Юрыя Радзівіла выказвалася агульная незадаволенасць абліччам і памерамі збудавання. У выніку ў 1586 г., пасля двухгадовага абмеркавання, толькі што ўзведзеныя «свежыя» муры касцёла былі разабраны. Гэты факт у гістарычнай рэтраспектыве цяжка вытлумачыць з эканамічнага пункту гледжання, а вось з ідэалагічнага — ён мае даволі грунтоўнае абаснаванне (дапамагае архіўная калекцыя чарцяжоў). На аркушы 19 (адварот) пад гербам Радзівілаў прадстаўлены план культавага будынка з наступным надпісам: «Першы касцёл нясвіжскі, зламаны за Юрата, закладзены ў року 1581». Такім чынам удакладняецца дата закладкі касцёла — не 1582 г., калі ў Нясвіж прыбылі езуіты, а на год раней, і падкрэсліваецца, што галоўным ініцыятарам разбурэння храма быў сам кардынал Юры Радзівіл, адна з вышэйшых асоб каталіцкага кліра, прэтэндэнт на папскі прастол, што мела істотнае значэнне.

Архітэктурна-мастацтвазнаўчы аналіз чарцяжа плана першага нясвіжскага касцёла пераконвае, што не толькі памеры збудавання і якасць будаўніцтва былі прычынай яго знішчэння. Упершыню ў гісторыі беларускага дойлідства мы сустракаемся з прынцыповым разыходжаннем ў семантыцы архітэктонікі хрысціянскага храма каталіцкай і праваслаўнай канфесій і ідэалагічным сутыкненнем паміж імі. На чарцяжы першага нясвіжскага касцёла мы бачым адзін з варыянтаў сімбіёзу раннехрысціянскай цэнтрычна-крыжовай планавай схемы і элементаў мясцовай готыкі. Храм ад аснавання меў роўнаканцовую крыжовую структуру з гранёнай гатычнай алтарнай апсідай, умацаванай контрфорсамі. Да таго ж унутраныя вуглы паміж рамёнамі крыжа з боку ўвахода фланкіравалі круглыя абарончыя вежачкі, уласцівыя цэрквам-крэпасцям беларускай готыкі. Купала над сяродкрыжжам не было. Як пазначана на плане лёгкім пункцірам, унутраная прастора крыжовай кампазіцыі па восі ўсход—захад была трактавана як выцягнутая прамавугольная зала, перакрытая цыліндрычным скляпеннем з распалубкамі, характэрным для мясцовага храмабудаўніцтва папярэдняга часу. Бакавыя рамёны крыжа выдзелены ў асобныя прасторавыя ячэйкі з дапамогай размешчаных пасярэдзіне пралётаў сяродкрыжжа слупоў, злучаных аркамі, што яшчэ больш вылучала падоўжны неф кафалікона. Роўнаканцовы грэчаскі крыж у аснове кампазіцыі і канструкцыйныя элементы мясцовай готыка-рэнесанснай архітэктуры не здавальнялі заказчыкаў, бо ў гэты час у сакральным будаўніцтве каталіцкага свету дамінуючым стаў храм тыпу крыжова-купальнай базілікі з «лацінскім» падоўжным крыжам у верхнім сячэнні пад купалам. І таму першы касцёл у Нясвіжы мусіў быць разбураны [64].

Каб абгрунтаваць гэтыя разважанні, звернемся да прыкладу (па маштабах несуразмерным з разглядаемым збудаваннем), які выдатна ілюструе, якую ўвагу надавала ў гэты час каталіцкая царква семантыка-ідэалагічнай праграмнасці культавай архітэктуры.

Пры будаўніцтве галоўнага храма каталіцкага свету — **сабора св. Пятра ў Рыме** (цягнулася больш за паўтара стагоддзя) — некалькі разоў мянялася форма крыжа, закладзенага ў аснову яго архітэктурнай кампазіцыі (ад грэчаскага да лацінскага, і наадварот), — у залежнасці ад патрабаванняў заказчыкаў — рымскіх пап — і клерыкальна-палітычнай сітуацыі ў Еўропе. Сабор св. Пятра быў закладзены ў 1452 г. пры папе Мікалаі V (ад таго часу ацалела толькі частка фундаментаў хора і папярочнага нефа). На пачатку XVI ст. па заказу папы Юлія II грандыёзны праект сабора распрацаваў вялікі дойлід Высокага Адраджэння Даната Брамантэ. Вобраз будучага збудавання быў выбіты на медалі ў гонар закладкі сабора ў 1506 г. У аснову кампазіцыі быў закладзены роўнаканцовы крыж, што надавала збудаванню цэнтрычнасць і асаблівую велічнасць. Над сяродкрыжжам меркавалася ўзвесці вялікі паўсферычны купал, абкружаны магутнай каланадай. Распор купала ўраўнаважваўся сістэмай вуглавых купальных аб'ёмаў, накшталт візантыйскай [48, с. 50—57; 253-ІІ, с. 582—592].

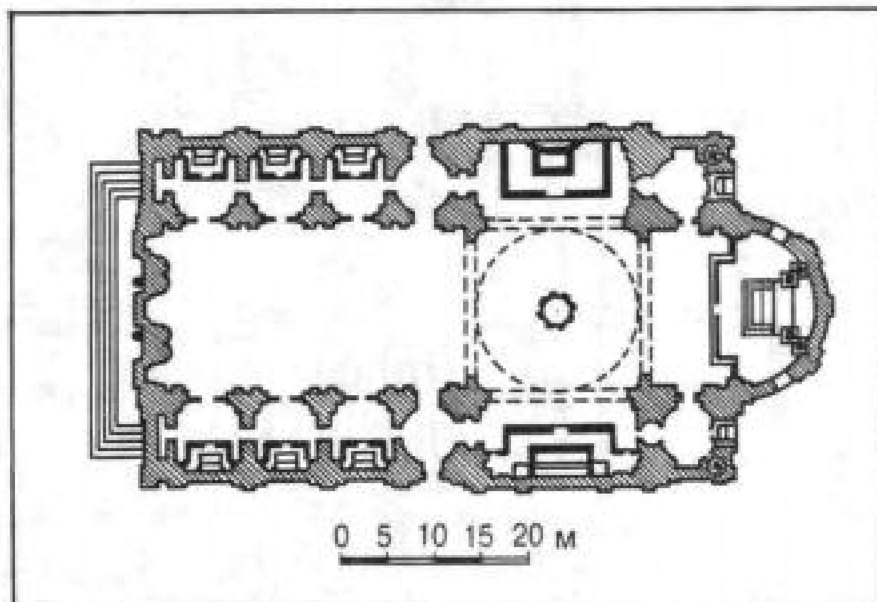
Пасля смерці папы Юлія II, а праз год, у 1514 г., і самога Брамантэ, папа Леў X даручыў распрацоўку новага праекта пераемніку і пляменніку дойліда — вялікаму мастаку Рафаэлю Санці з умовай: сабор павінен займаць усю плошчу ўжо разбуранай старой базілікі св. Пятра (пабудавана, па паданні, на месцы цырка імператара Нерона, дзе быў распяты апостал Пётр). У гэткай завуаліраванай форме было акрэслена патрабаванне да Рафаэля — запраектаваць крыжова-купальную базіліку грандыёзных памераў, што ён і выканаў. У яго праекце купал



План сабора і плошча св. Пятра ў Рыме.

адышоў углыб, а на першы план выступіў галоўны тарцовы фасад базілікі, аздоблены каланадным порцікам, прызначаным для фрэскавых роспісаў.

Пасля заўчаснай смерці Рафаэля ў 1520 г. яго



Галоўны сабор ордэна езуітаў Іль Джэзу ў Рыме. План.

пераемнік Бальдасарэ Перуці зноў вярнуўся да сіметрычнага двухвосевага плана ў выглядзе грэчаскага крыжа дзеля большай велічнасці кампазіцыі. Аднак новы вядучы архітэктар сабора св. Пятра Антонія да Сангала (малодшы) пад ціскам папы Паўла III быў вымушаны вярнуцца да праграмнай тэктонікі крыжова-купальнай базілікі, хаця і ў вельмі кампрамісным варыянце — да цэнтрычнай кампазіцыі дабаўляўся толькі двухвежавы фасад-нартэкс.

У 1547 г. кіраўніцтва будаўніцтвам сабора прыняў Мікеланджэла [48, с. 66—68], які ў сваім праекце зноў вярнуўся да цэнтрычнай, візантыйскай па сутнасці, сістэмы Брамантэ, але яшчэ больш узмацніў ролю купала і пластычную дынаміку аб'ёмаў. Падчас смерці Мікеланджэла ў 1564 г. сабор быў ужо ўзведзены да купала, буйнамаштабны макет якога дойлід пакінуў пасля сябе. Аўтарытэт генія Мікеланджэла прымусіў папу Юлія III больш нічога не змяняць у праекце, які і быў канчаткова рэалізаваны. Але ўжо напачатку XVII ст., у 1607—1614 гг., па патрабаванню папы Паўла V, архітэктары Карла Мадэрна і Даменіка Фантана дабудавалі да цэнтрычнага сабора падоўжныя нефы і нартэкс, што канчаткова пераўтварыла яго ў крыжова-купальную базіліку [50, с. 70—72].

Такія мастацка-ідэалагічныя баталіі ішлі ў той час у Рыме. Кожны з пералічаных праектаў быў выдатным і мог прынесці свайму стваральніку сусветную славу. Падставай жа для іх адхілення была семантыка-сімвалічная трактоўка кампазіцыі, якая не здавальняла заказчыкаў. Вялікія дойліды імкнуліся да большай велічы і канструкцыйнай логікі галоўнага храма каталіцкага свету, папы — да сцвярджэння артадаксальнай ідэалагічнай праграмы каталіцызму. Дарэчы, канчатковы архітэктурны варыянт у выніку шматлікіх розначасовых напластаванняў атрымаўся не самым лепшым і быў аптычна скарэкціраваны ўжо ў сярэдзіне XVII ст. Ларэнцам Берніні, які ўзвёў каланаду на плошчы перад саборам св. Пятра [50, с. 75—79].

Усе складаныя семантыка-тэалагічныя і мастацкія пытанні, якія зацягнулі будаўніцтва сабора св. Пятра, былі ўлічаны і мэтанакіравана вырашаны пры будаўніцтве галоўнага храма ордэна езуітаў — **сабора Іль Джэзу ў Рыме**. Яго распачаў у 1568 г. Дж. Віньёла [48, с. 72], аўтар вядомага трактата «Правіла пяці ордэраў архітэктуры» [41], які адразу вызначыў тэктоніку храма як крыжова-купальную базіліку з лацінскім крыжам у верхнім сячэнні. Сваёй выцягнутасцю па падоўжнай восі сіметрыі гэтая структура прынцыпова абвяргала цэнтрычнасць, «усефасаднасць», уласцівую архітэктурным збудаванням эпохі Адраджэння. Яна арганічна патрабавала акцэнтацыі галоўнага фасада, якім з'яўляўся ўваходны тарэц базілікі. Таму *самай характэрнай рысай новага мастацкага стылю барока стала трактоўка галоўнага фасада як самастойнай плоскай сцяны*, якая б, накшталт тэатральнай кулісы, закрывала ад гледача грандыёзнасць усёй кампазіцыі. На галоўным фасадзе канцэнтраваліся ўсе дэкаратыўныя сродкі (астатнія фасады маглі іх зусім не мець), якія сваімі прапорцыямі і рытмам павінны былі ўздзейнічаць на эмоцыі вернікаў.

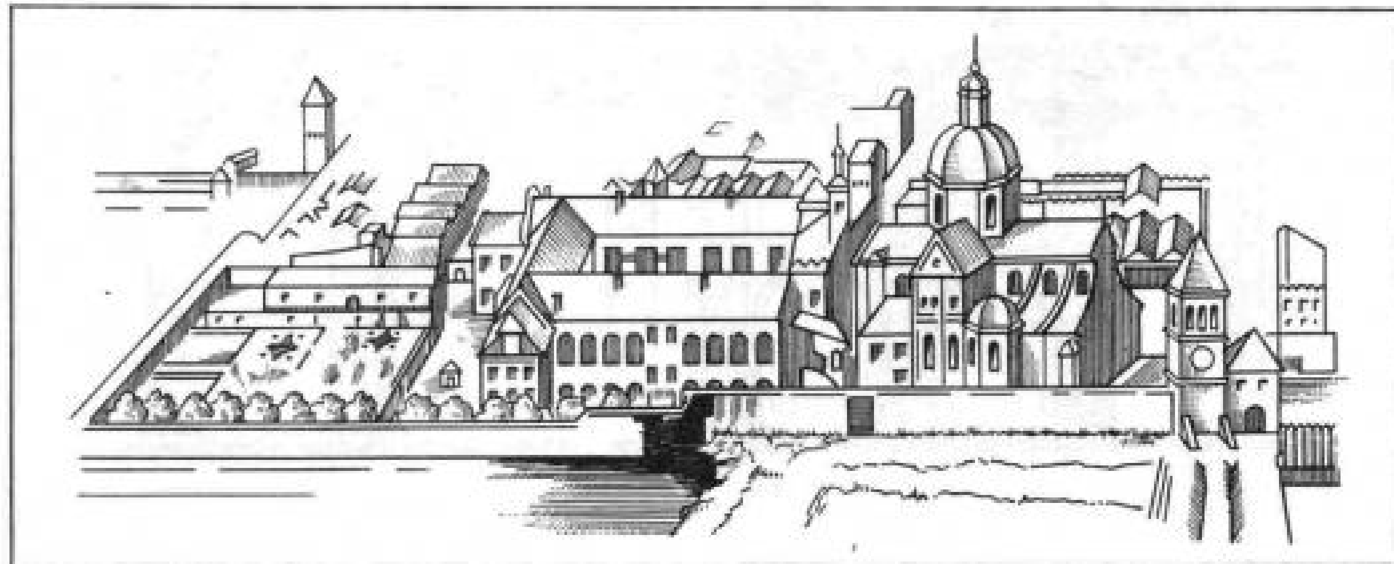
Гэтыя прынцыпы культавага барочнага фасада ў дасканалым «узорным» варыянце распрацаваў у 1575—1584 гг. стваральнік галоўнага фасада і купала сабора Іль Джэзу Дж. дэла Порта, які пасля Мікеланджэла таксама завяршаў будаўніцтва купала сабора св. Пятра і ансамбля Капіталійскай плошчы [50, с. 64—65]. Узаемасувязь арганізацыі ордэра на галоўным фасадзе сабора Іль Джэзу са структурай «базілікальнага сячэння» відавочная. Ранняе барока адмовілася ад вялікага «паладыянскага» ордэра позняга Адраджэння і пачало выкарыстоўваць двух'ярусную ордэрную сістэму адпаведна вышыні бакавых і цэнтральнага нефаў. Элементы ордэрнага

архітэктурнага дэкору групаваліся па прынцыпу цэнтральна-восевай (білатэральнай ці люстэркавай) сіметрыі, аднак не з ураўнаважаным метрычным рытмам інтэрвалаў, характэрным для антычнасці і рэнесансу, а з адвольным, пульсуючым, што стварала ўражанне напружанасці матэрыялу і дынамікі прасторы. У гэтай сістэме самым тыповым і папулярным элементам барочнага фасада стала валюта — канструкцыйна-дэкаратыўная дэталь у выглядзе буйнога завітка, які злучаў ярусы ордэра адпаведна папярочнаму сячэнню базілікі. Размешчаныя сіметрычна валюты плаўнымі ніцымі лініямі ападалі ўніз, дзе закручваліся спіралямі, нібыта знікаючы ў бясконцасці. Іх адвольныя пругкія абрысы надзіва дакладна адпавядалі эстэтычнай канцэпцыі стылю барока з яго экспрэсіяй і важкасцю, супрацьборствам матэрыі і духу.

Пошукі новых сродкаў выразнасці каталіцкага сакральнага дойлідства прывялі да стварэння новага сусветнага мастацкага стылю. Маленькай ахвярай тытанічнай ідэалагічнай барацьбы розных хрысціянскіх канфесій, выяўленай у мастацкіх формах, стаў першы мураваны касцёл у Нясвіжы. Яго архітэктура была заснавана на мясцовай гатычнай будаўнічай традыцыі з элементамі візантызму, а кардынал Юры Радзівіл у гэты час меў шанц стаць рымскім папай і, безумоўна, з гэтай прычыны ініцыіраваў знос храма, неадпаведнага навейшай ідэалагічнай праграме каталіцызму, якую неслі езуіты [64, с. 26]. У гэтым кантэксце становіцца зразумелым тэкст з пісьма І.П.Кампана ў Ватыкан ад 26 чэрвеня 1586 г., дзе гаворыцца, што фундатар запатрабаваў «узвесці касцёл па нашаму ўзору» [369, с. 204].

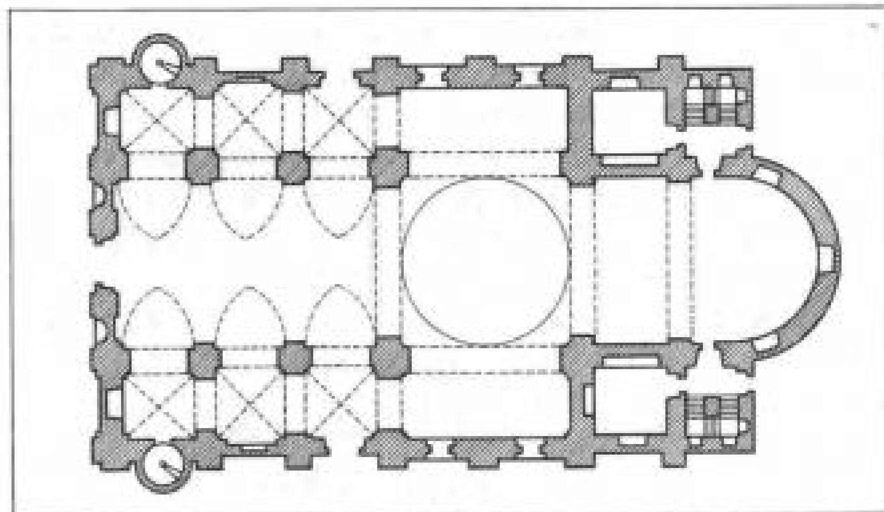
У дакуменце, датаваным 12 снежня 1587 г., М.К.Радзівіл адзначыў: «Залажыў касцёл новы, які павінен быць пабудаваны крыжовы з купалам пасярэдзіне наверсе, па тым узоры, які зацверджаны Айцамі, тым больш і фундаменты з Божай дапамогай ужо закладзены Юрыем кардыналам Радзівілам, біскупам віленскім» [369, с. 207]. А сама падзея адбылася на тры месяцы раней: 14 верасня 1587 г. кардынал Юры Радзівіл асвяціў краевугольны камень будучага касцёла Божага Цела, які стаў краевугольным каменем беларускага барока і веснуном мастацтва Новага часу на абшарах Цэнтральна-Усходняй Еўропы.

Як бачым, у сваіх запісах князь падкрэсліў асноўную ідэю кампазіцыі храма і яго галоўных заказчыкаў, але не ўспомніў яшчэ адну выдатную асобу, галоўнага выканаўцу гэтага адказнага заказу — таленавітага архітэктара-італьянца Джавані Марыя Бернардоні (1541?, г. Кома, Італія — 1605, г. Кракаў, Польшча), якога ён запрасіў да сябе ад самога «вечнага горада» [373, с. 83—84]. Яшчэ зусім маладым чалавекам Бернардоні, які з 1564 г. стаў манахам ордэна езуітаў, прымаў удзел у будаўніцтве сабора Іль Джэзу ў Рыме, затым аналагічнага сабора езуітаў у Неапалі пад кіраўніцтвам Дж. Трыстана, вывучаючы прафесійныя прыёмы вялікіх маэстра позняга італьянскага Адраджэння і ранняга барока. Вядома, што перад ад'ездам на Сардынію ў 1577 г. па накіраванню ордэна ён атрымаў ад яго кіраўніка архітэктурны трактат Віньёлы «Regole delli cinque ordini delli architektura». У 1583 г. Бернардоні выехаў з Рыма ў Рэч Паспалітую. Хаця ён быў запрошаны непасрэдна ў Нясвіж, аднак на некалькі гадоў затрымаўся ў Любліне, дзе прыняў удзел у будаўніцтве мясцовага касцёла і калегіума езуітаў. Там адбыўся характэрны «вытворчы» канфлікт: італьянскі дойлід усведамляў сябе праектантам і кіраўніком будаўніцтва і не хацеў прымаць у ім фізічны ўдзел.



Фрагмент гравюры Нясвіжа Т. Макоўскага, 1600 г., з выявай сабора Божага Цела ордэна езуітаў.

У Нясвіж Бернардоні прыбыў, як сведчаць архівы, у ліпені ці жніўні 1586 г. [369, с. 206]. Прыблізна за год ён распрацаваў праект новага храма, які адпавядаў патрабаванням заказчыкаў. З многіх пунктаў гледжання гэта была над-



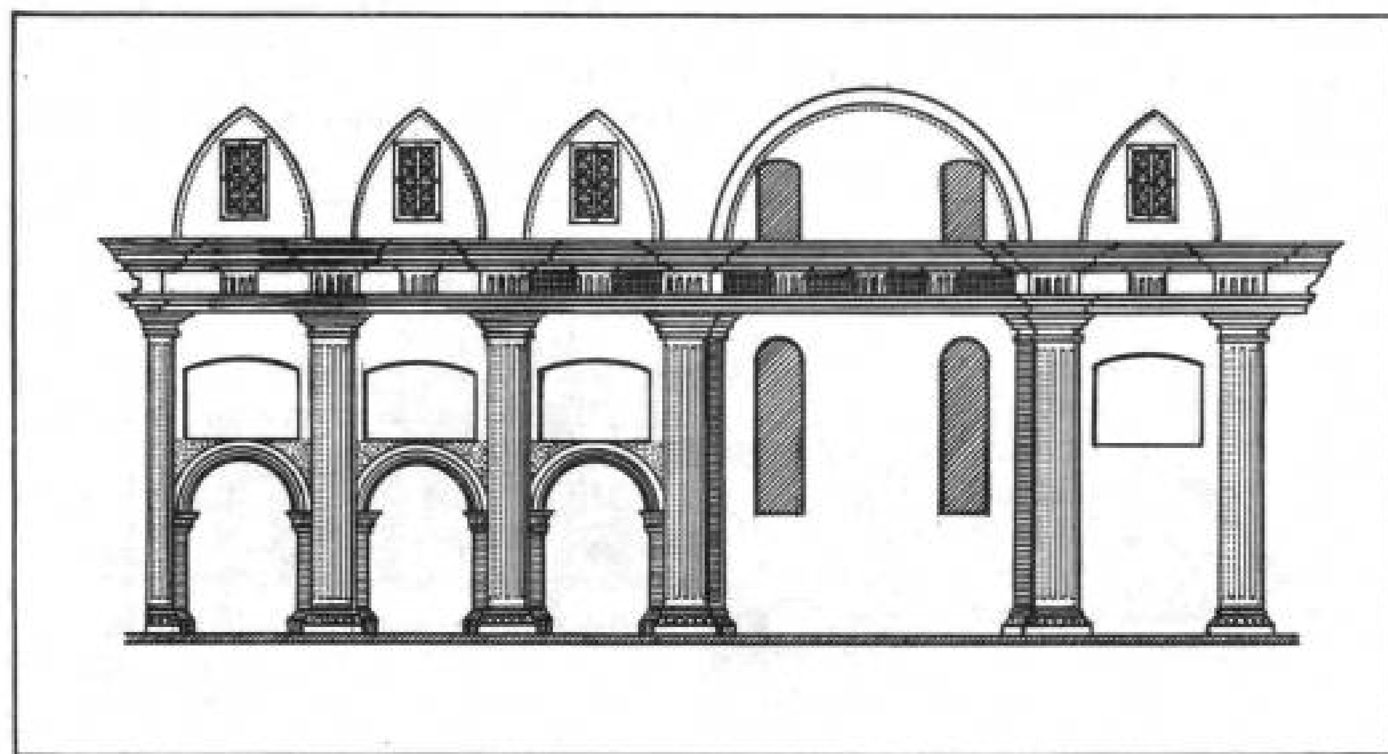
Нясвіж. Касцёл Божага Цела ордэна езуітаў. План. Паводле праектнага чарцяжа XVI ст. Дж. М. Бернардоні.

звычайная з'ява для будаўнічай практыкі ўсёй Рэчы Паспалітай. Упершыню заказчык змог убачыць і ацаніць выгляд будучага збудавання па чарцяжы: дагэтуль тут будавалі цэхавым спосабам па традыцыйных эмпірычных прыёмах без папярэдняга адлюстравання будучага збудавання ў адпаведным маштабе і інжэнернага разліку канструкцый, што вымагала непасрэднага ўдзелу архітэктара ў працэсе будаўніцтва, як можна бачыць на люблінскім прыкладзе.

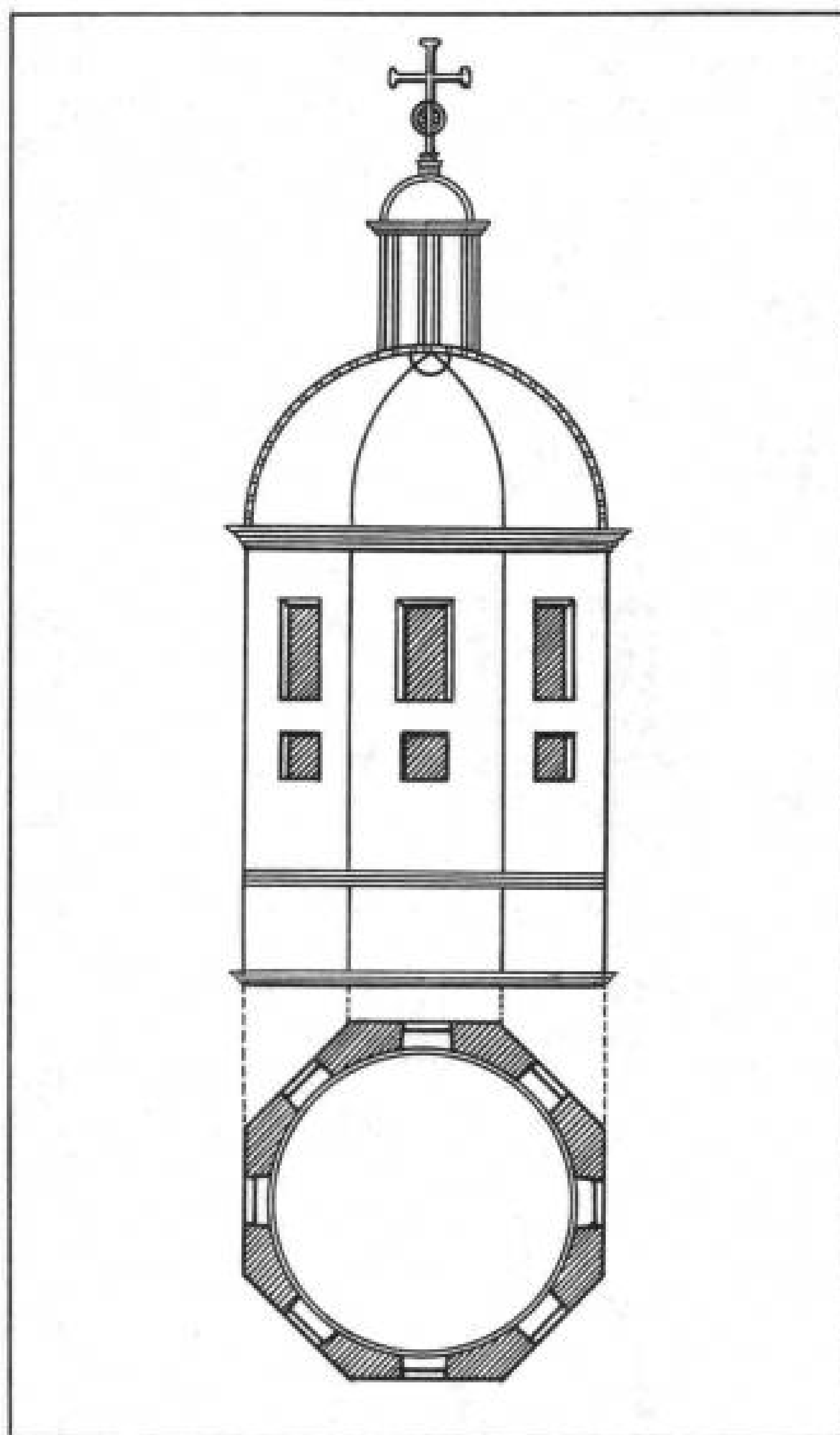
У архіўнай калекцыі чарцяжоў XVI ст. з Нясвіжа захаваліся тры праектныя чарцяжы касцёла езуітаў Божага Цела: план і падоўжны разрэз храма (паасобку), а таксама план і фасад купала ў артаганальнай праекцыі. Паколькі ўсе пісьмовыя архіўныя крыніцы сведчаць, што архітэктарам збудавання быў Бернардоні, ёсць падставы лічыць, што менавіта ён з'яўляецца аўтарам гэтых графічных матэрыялаў. Прапанаваны Бернардоні праект стаў якасна новай з'явай не толькі ў навукова-тэхнічным прагрэсе, але і ў мастацкай культуры ўсяго рэгіёну Цэнтральна-Усходняй Еўропы [55; 66; 334].

Па сваёй архітэктанічнай тыпалогіі нясвіжскі касцёл езуітаў — гэта трохнефавая шасціслупавая крыжова-купальная базіліка з планам у верхнім сячэнні (пад купалам) у выглядзе выцягнутага лацінскага крыжа. Гэтая прынцыпова новая для беларускага дойлідства структура сакральнага збудавання, у якой узаемна звязаны канструкцыйныя, кампазіцыйныя і семантычныя аспекты, дазваляла не толькі тэхнічна ўдасканаліць статыку будаўнічых канструкцый, стварыць новыя аб'ёмна-прасторавыя суадносіны, але і выразіць на сімвалічнай мове архітэктурных форм пэўную ідэалагічную праграму.

Касцёл Божага Цела ў Нясвіжы — першая крыжова-купальная базіліка з бязвежавым барочным фасадам не толькі на беларускіх землях, дзе яму папярэднічалі праваслаўныя храмы з візантыйскай у аснове кампазіцыйнай схемай альбо пратэстанцкія зборы і касцёлы з элементамі цэнтральнаеўрапейскай готыкі, *але і на тэрыторыі Польшчы*, дзе каталіцкае будаўніцтва мела ўжо трывалыя традыцыі (напрыклад, касцёл



Нясвіж. Касцёл Божага Цела. Папярочны разрэз. Паводле праектнага чарцяжа XVI ст. Дж. М. Бернардоні.



Нясвіж. Касцёл Божага Цела. Паводле праекта купала XVI ст. Дж. М. Бернардоні.

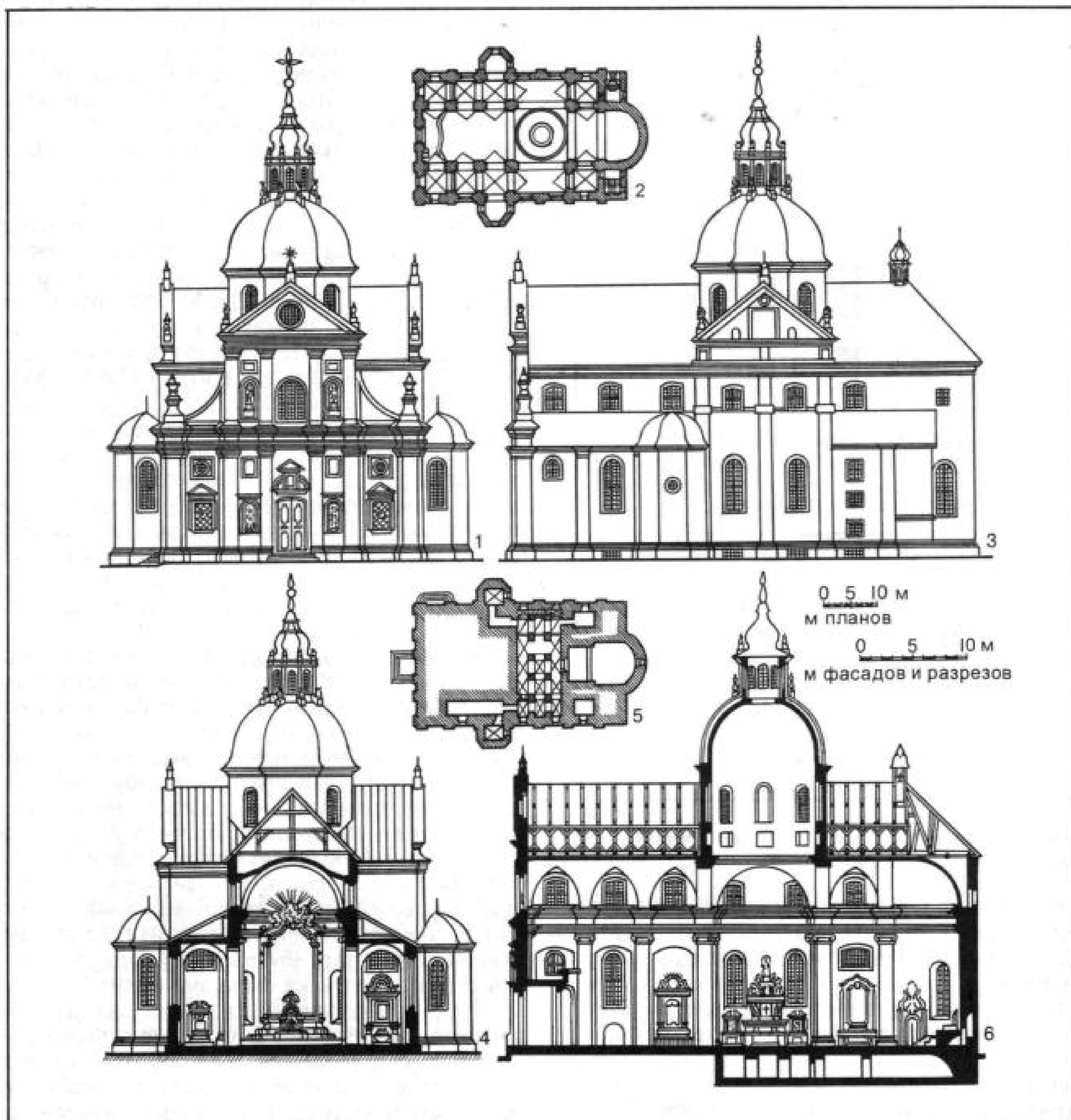
ордэна езуітаў у Любліне, пабудаваны крыху раней, захаваў формы мясцовага рэнесансу) [102, с. 218—220]. Праектныя чарцяжы Бернардоні разам з гравюрай Т.Макоўскага пачатку XVII ст. даюць уяўленне пра першапачатковы выгляд храма, які з цягам часу атрымаў пэўныя, хаця і нязначныя, змены. Для параўнаўчага аналізу мы карыстаемся шырока вядомымі архітэктурнымі абмерамі касцёла Божага Цела, выкананымі ў 1930-я гг. пад кіраўніцтвам даследчыкаў гісторыі мастацтва Станіслава Лёранца і Юзафа Клоса.

Пры агульнай высокай ацэнцы ролі і значэння касцёла езуітаў у Нясвіжы для развіцця мастацкай культуры Рэчы Паспалітай у айчынным і замежным мастацтвазнаўстве ўсталявалася думка, што само збудаванне ўяўляе сабою паменшаную копію сабора Іль Джэзу ў Рыме. Недаацэнка мастацкай самабытнасці гэтага помніка, магчыма падсвядомая, зніжае яго ролю менавіта ў кантэксце развіцця беларускай архітэктуры. Таленавіты дойлід праявіў значную самастойнасць. Пры агульнай ідэі кампазіцыі і барочнай стылістыцы абодвух храмаў нясвіжскі касцёл мае значныя адметнасці, абумоўленыя, на наш погляд, улікам дойлідам мясцовых будаўнічых традыцый папярэдняга часу і патрабаванняў заказчыка, пры поўным паразуменні з якім ён працаваў 13 гадоў. Па завяршэнні работ у Нясвіжы, у маі 1599 г., Дж.М.Бернардоні, ужо вядомы майстар, пераехаў у **Кракаў** (тагачасную сталіцу Рэчы Паспалітай) для кіраўніцтва будаўніцтвам **касцёла св. Пятра і Паўла ордэна езуітаў**. Памёр ён у 1605 г., калі да завяршэння будаўніцтва храма заставалася толькі ўзвядзенне купала, пакрыццё даху і апрацоўка галоўнага фасада [373, с. 84]. Цікава параўнаць вырашэнне гэтых двух помнікаў сакральнага дойлідства Польшчы і Беларусі, якія аб'ядноўвае рука аднаго майстра, і іх агульны першаўзор — сабор Іль Джэзу ў Рыме. Характэрна, што да яго (па ўсіх параметрах) больш падобны кракаўскі Петрапаўлаўскі касцёл.

Вядома, што сабор Іль Джэзу, які пастаўлены ў шчыльнай забудове сярэдневяковага Рыма, мае архітэктурна неапрацаваныя бакавыя фасады, а купал яго звонку амаль не ўспрымаецца. Нясвіжскі касцёл ад пачатку высока ўздымаўся над аднапавярховай драўлянай забудовай мястэчка і люстрам штучных азёр, таму ён мусіў мець выразнае мастацкае аблічча з усіх пунктаў агляду. У гэтым выпадку асаблівае значэнне атрымліваў купал храма, які фарміраваў сілуэтную панараму ўсяго горада. На жаль, таннай пяціпавярховай жылой забудовай 1960-х гг. дамінуючая роля гэтага збудавання ў горадабудаўнічай сітуацыі Нясвіжа была зменшана.

Трэба адзначыць, што праект купала, прапанаваны Бернардоні, істотна адрозніваецца ад таго, што быў рэалізаваны ў натуры. На чарцяжы васьміграны барабан купала прарэзаны двума ярусамі вокнаў на кожнай грані, а сам купал паказаны паўсферычным, як і ліхтарык над ім [ЦНБ НАН Украіны. АР, 721 (589) С, арк. 18а]. Відавочна, што дойлід меркаваў ставіць купал на перакрыжаванні больш пакатых дахаў (харак-

тэрна для Італіі), але вільготны мясцовы клімат са снежнымі завеямі прымусіў надаць схілам даху і купала большую стромкасць. У натуры купал набыў узнёслыя барочныя формы, а вокны на светлавым барабане засталіся толькі на гранях, перпендыкулярных схілам дахаў, і ў адзін ярус.



Абмерныя чарцяжы касцёла Божага Цела ў Нясвіжы, выкананыя ў 1930-я гг.:
***1* — галоўны фасад; *2* — план; *3* — паўднёвы фасад; *4* — папярочны разрэз; *5* — план крыпты; *6* — падоўжны разрэз.**

Нясвіж. Касцёл Божага Цела. Галоўны фасад.

Ёсць меркаванне, што купал узводзіў не сам (альбо не адзін) Бернардоні. Верагодна, ён карыстаўся дапамогай архітэктара Джузепе Брызіа, спецыяліста па ўзвядзенню купалаў, які быў запрошаны ў Нясвіж з Падуі ў студзені 1592 г. [369, с. 208]. Пластыку бакавых фасадаў нясвіжскага касцёла дадаткова ўзбагачаюць своеасаблівыя гранёныя капліцы з барочнымі купаламі, а таксама выразны ордэрны дэкор тарцоў трансепта.

Петрапаўлаўскі касцёл у Кракаве мае неатынкаваныя і дэкаратыўна слаба апрацаваныя бакавыя фасады, па сваёй стылістыцы больш блізкія да готыкі, чым да барока. Пра тое ж сведчыць значна больш нізкая за цэнтральны неф алтарная апсіда (гэта было характэрна для готыка-рэнесансных касцёлаў Польшчы) і крыжовыя скляпенні бакавых нефаў.

Калі параўнаць канцэптуальна аднолькава барочныя галоўныя фасады нясвіжскага і кракаўскага касцёлаў, то апошні мае значна больш пышны дэкор з пілястрамі і паўкалонамі карынфскага ордэра, моцна развітымі гарызантальнымі цягамі антаблемента, п’едэстала і атыка, што робіць яго важкім і прысадзістым. Гэткаму ж ураджанню спрыяюць масіўныя прапорцыі і некалькі вялы рытм вертыкальных чляненняў. Пластычнае вырашэнне кракаўскага касцёла абцяжарваецца абліцоўкай з прыроднага каменю, насычанасцю ляпнымі дэталямі: картушамі, карынфскімі капітэлямі, разнастайнымі сандрыкамі над праёмамі і нішамі-табернакуламі з круглай скульптурай, як у Іль Джэзу. Усё гэта адсутнічае ў нясвіжскім касцёле ці вырашана больш проста і строга. Пілястры тут не спараныя, а адзінкавыя, імітуюць больш сціплы дарычны ордэр, рытм і прапорцыі інтэрвалаў паміж імі больш вытанчаныя і дынамічныя. Атынкоўка ўсіх фасадаў спрыяе выразнай свят-

Кракаў. Касцёл св. Пятра і Паўла ордэна езуітаў. Галоўны фасад.

лоценявой нюансіроўцы плоскаснага архітэктурнага дэкору, што стварае ўражанне лёгкасці, празрыстасці, нейкай крышталёвасці форм. Гэтыя рысы матэматычна-лагічнай яснасці пры захаванні мастацкай экспрэсіі сталі пазней характэрнымі для беларускага барока.

Знакамітыя барочныя валюты, распрацаваныя стваральнікамі Іль Джэзу, на галоўных фасадах як нясвіжскага, так і кракаўскага касцёлаў адсутнічаюць — іх толькі нагадваюць ніцыя схілы падпорных сценак, што закрываюць тарцы дахаў бакавых нефаў. Такія ж падпорныя сценкі ў абодвух храмах затым рытмічна паўтараліся на бакавых фасадах. Функцыянальна падпорныя сценкі ўспрымалі распор скляпенняў цэнтральнага нефа, накшталт перавернутых гатычных аркбутанаў. Гэтая архітэктурная тэма, але ў выглядзе барочных валют, у той жа час выкарыстана Джакома дэла Порта ў царкве Санта Марыя дэла Монці ў Рыме. У кракаўскім касцёле бакавыя падпорныя сценкі існуюць і зараз, у нясвіжскім, верагодна, пры капітальнай рэканструкцыі храма ў пачатку XVIII ст. яны былі зняты (іх можна ўбачыць на гравюры Т.Макоўскага).

Тыповымі для стылістыкі барока ў архітэктуры нясвіжскага касцёла з'яўляюцца плаўны пераход цэнтральнага нефа ў роўнае з ім па вышыні паўцыркульнае апсідальнае завяршэнне алтара, своеасаблівае цэнтральна-восевае чляненне тарцоў трансепта, напружаныя лучковыя перамычкі вокнаў, якія, дарэчы, праектаваліся прамавугольнымі. Разам з тым архітэктуры помніка ўласцівы шэраг мясцовых гатычных рэмінісцэнцый. На гравюры Т.Макоўскага даволі выразна бачны дзве круглыя вежачкі на паўночным фасадзе касцёла, накшталт абарончых вежаў храмаў беларускай готыкі: адна — каля галоўнага фасада, другая — каля алтара. На сённяшні дзень яны не захаваліся. Іх паходжанне і прызначэнне часткова раскрылі архіўныя матэрыялы.

На праектным чарцяжы плана касцёла Божага Цела, які выканаў Бернардоні [арк. 18], па баках галоўнага фасада паказаны сіметрычныя круглыя вежачкі з вітымі ўсходамі ўнутры, падобныя да тых, што былі на плане першага нясвіжскага касцёла. Іх прызначэнне становіцца зразумелым пры аналізе падоўжнага разрэзу збудавання [арк. 17]. Тут мы бачым эмпоры (балконы на другім узроўні бакавых нефаў), гіпотэзу пра існаванне якіх у свой час выказаў польскі даследчык архітэктуры А.Мілабендзкі з уліку нязвыклых у гэтым помніку суадносін шырыні (3,5 м) і вышыні (9,5 м) праёмаў міжнефавых аркад базілікі [353, с. 26]. Гіпатэтычную графічную рэканструкцыю эмпор зрабіў Е.Пашэнда, дарэчы, вельмі блізкую да праекта [369, с. 210]. Сапраўды, праёмы міжнефавых аркад падзяляліся па вышыні на паўцыркульныя аркі з класічнымі суадносінамі пралёта і стралы пад'ёму ўнізе і на эмпоры з лучковымі арачнымі перамычкамі над імі. Эмпоры прызначаліся для вучняў школы езуітаў. Вядома, што ў ранніх езуіцкіх саборах хоры для аргана над уваходам не рабіліся. Першапачаткова не было іх і ў нясвіжскім касцёле. Мураваныя музычныя хоры для аргана ўзведзены ў 1611—1615 гг. па фундацыі А.Скарульскага, сябра Сіроткі. Таму, каб трапіць на эмпоры, былі прадугледжаны вітыя ўсходы ў круглых вежачках. Характэрна, што Бернардоні выкарыстаў традыцыйны для беларускай архітэктуры папярэдняга часу элемент, а не адзін са шматлікіх узораў лесвічных блокаў з архітэктурных трактатаў італьянскага Адраджэння, якія прысутнічаюць у яго графічнай спадчыне. Гравюра Т.Макоўскага сведчыць, што эмпоры асвятляліся невялікім акном у сярэдняй травеі. Ніжні ярус бакавых нефаў не меў натуральнага асвятлення. Ад 1705 г. захавалася пастанова аб ліквідацыі эмпор («бакавых хораў»), адначасова былі разбураны бакавыя вежачкі і павялічана колькасць вокнаў.

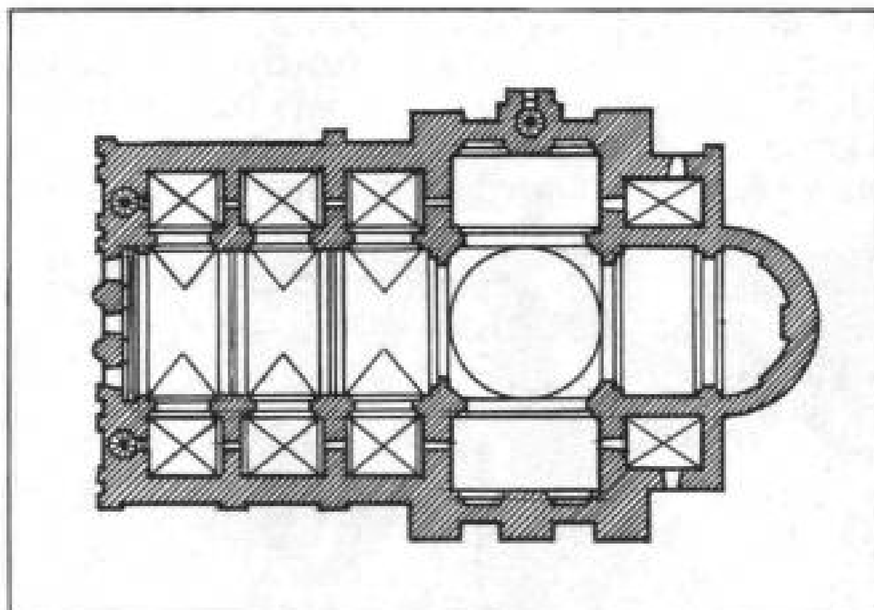
Вежачка каля алтара на праектным плане адсутнічае і яе загадка пакуль не раскрыта. Ёсць толькі гіпотэзы. Ю.Якімовіч канстатаваў, што знайшоў на вышках храма сляды байніц [258, с. 229]. Магчыма, туды вяла алтарная вежачка з вітымі ўсходамі, якія пачыналіся не ад узроўню зямлі, а з другога паверха сакрыстый. У такім выпадку першы помнік барока на Беларусі меў, хутчэй за ўсё, абарончае прызначэнне, як і помнікі беларускай готыкі. Але, магчыма, выява на гравюры — усяго толькі дэкаратыўны элемент-пінакль, які існуе і ў кракаўскім касцёле. Цікава таксама, што ў саборы Іль Джэзу ў гэтым месцы, па вуглах сакрыстый, ёсць вітыя ўсходы.

Своеадметнасць нясвіжскага касцёла ў пэўнай ступені абумоўлена канцэпцыяй яго фундацыі, па якой ён належаў не толькі ордэну езуітаў, але і парафіянам мястэчка, і адначасова прызначаўся стаць фамільнай пахавальняй-маўзалеем княжацкага роду ў сувязі са стварэннем 16 жніўня 1568 г. нясвіжскай ардынацыі. Усе гэтыя функцыі мусілі быць адлюстраваны ў архітэктуры храма. Пад трансептам, у напрамку папярочным да восі сіметрыі збудавання, размешчаны напаўпадземны склеп-крыпта, дзе быў пахаваны сам Сіротка. На сённяшні дзень у

крыпце знаходзіцца 71 саркафаг прадстаўнікоў роду Радзівілаў, памерлых да 1939 г. Асобныя памяшканні крыпты размешчаны пад бакавымі купальнымі капліцамі, якія з'яўляюцца кампазіцыйнай адметнасцю касцёла. Верагодна, капліцы пабудаваны крыху пазней за храм: на праектным плане яны адсутнічаюць (паказаны толькі ўваходныя праёмы), але іх ужо можна бачыць на гравюры Т.Макоўскага. Паўднёвая капліца св. Пятра прызначалася для пробашчаў касцёла, а паўночная капліца св. Андрэя — для ганаровых пахаванняў парафіян [369, с. 214].

Як бачым, у семантыцы храмаў эстэтыка барока дакладна вытрымлівала ідэалагічную праграму контррэфармацыі, а ў арганізацыі архітэктурных мас збудавання і яго дэкоры несла складаную ідэю супрацьборства матэрыі і духу. Але не менш значным фактарам была новая (у параўнанні з рэнесансам), арганізацыя ўнутранай прасторы, дзе ставілася супярэчлівая задача перадачы адначасовага руху і статычнага «быцця» ў прасторы. У мастацкія задачы стылю барока ўваходзіла стварэнне дынамічнай і шматпланавай структуры інтэр'ера, і ў нясвіжскім касцёле Божага Цела мы можам назіраць адзін з арыгінальных варыянтаў дасягнення гэтага.

Дамінуючая роля ў інтэр'еры належыць велічнаму купалу на сяродкрыжжы, які пачынае прыцягваць да сябе ўвагу гледача адразу ад увахода. Падкупальны квадрат сфарміраваны чатырма магутнымі падпружнымі аркамі, якія з дапамогай ветразяў падтрымліваюць барабан купала дыяметрам каля 10 м. Такі ж пралёт цэнтральнага нефа перакрыты цыліндрычным скляпеннем з распалубкамі-люнетамі, але падпружныя аркі на ім адсутнічаюць, як, дарэчы, і ў саборы Іль Джэзу. Мы наўмысна акцэнтуем на гэтым увагу, таму што з развіццём стылю барока падпружныя аркі сталі істотным элементам узаемазвязанай сістэмы апорных (слупоў і сцен) і нясомых канструкцый (скляпенняў розных тыпаў і дахаў), якія фарміруюць архітэктурную прастору. Падпружныя аркі дазваляюць паявлічыць пралёт скляпенняў і зрабіць іх больш трывалымі і лёгкімі. Да таго ж яны візуальна надаюць пэўны рытм руху ў прасторы, што вельмі істотна для інтэр'ераў барока. Такім чынам, кампазіцыйная і канструкцыйная роля падпружных арак на розных этапах станаўлення барока з'яўляецца важным аспектам стылявой эвалюцыі, на што раней амаль не звярталі ўвагі, якую засяроджвалі пераважна на дэкоры, а не канструкцыі скляпенняў.



Кракаў. Касцёл св. Пятра і Паўла. План.

У нясвіжскім касцёле езуітаў для актывізацыі дынамікі ўнутранай прасторы базіліка скарочана на адзін пралёт параўнальна з Іль Джэзу. Яго замяняюць гранёныя купальныя капліцы, высунутыя за межы бакавых нефаў. У плане капліцы маюць квадрат са зрэзанымі вонкавымі вугламі і асіметрычныя самкнутыя купалы ў завяршэнні. З праектнага плана касцёла вынікае, што травеі бакавых нефаў, перакрытыя крыжовымі скляпеннямі, адпачатку былі прасторава ўзаемазвязанымі, але даволі цёмнымі з-за эмпор над імі. Пасля ліквідацыі эмпор у 1705 г. бакавыя нефы атрымалі дадатковае асвятленне. Высокія светлыя, адкрытыя бакавыя нефы нясвіжскага касцёла надаюць яго ўнутранай прасторы яшчэ большую ўрачыстасць і ўзнёсласць параўнальна з шэрагамі цёмных закрытых капэл у бакавых нефах рымскага і кракаўскага касцёлаў езуітаў.

Кансекрацыя храма праведзена 7 кастрычніка 1601 г. папскім нунцыем Клаўдзіа Рангоні. З тае пары яго гісторыя тычыцца пераважна нязначных рамонтаў і паступовага ўзбагачэння ўнутранага ўбрання. Галоўны алтар (пазней ён некалькі разоў перарабляўся) фундаваны Альбрыхтам Радзівілам, ардынатам клецкім. Аўтарам скульптурнай пластыкі алтара лічыцца архітэктар М.Педэці. У цэнтры кампазіцыі галоўнага алтара — вялікая карціна «Тайная вячэра», што раскрывае асноўную сакральную ідэю храма — еўхарыстычнае таінства пераўтварэння цела Хрыста ў хлеб, а крыві — у віно. Палатно створана прыдворным мастаком Радзівілаў Ксаверыем Дамінікам Хескі (верагодна, разам з сынам). Сам М.К.Радзівіл Сіротка фундаваў алтар Св. Крыжа ў паўночным крыле трансепта. Нахіленыя кало-

ны, якія падтрымліваюць анёлы, абрамляюць гэты і процілеглы алтар і сімвалізуюць часовы адыход княжацкай сям'і ад каталіцтва і вяртанне ў яго ізноў. Убранне інтэр'ера дапаўняюць шматлікія «малыя» алтары: святых Ігнацыя, Францыс-

Нясвіж. Касцёл Божага Цела. Алтар Св. Крыжа ў паўночным крыле трансепта.

ка, Станіслава, Барбары, Кацярыны, Фларыяна, Роха і інш. Але найбольш актыўна мастацкае аблічча інтэр'ера фарміруе манументальны фрэскавы роспіс, які суцэльным дываном пакрывае скляпенні, сцены і слупы храма.

З хронікі нясвіжскага калегіума езуітаў вядома, што ў 1750 г. тагачасны ардынат нясвіжскі Міхал Казімір Радзівіл Рыбанька загадаў ад-навіць касцёл і ўнутры «ўпрыгожыць жывапісам фарбамі старанна» [74, с. 29]. Архітэктурна-будаўнічымі работамі кіраваў мясцовы архітэктар Казімір Ждановіч. Ён жа займаўся назапашваннем будаўнічых матэрыялаў і фарбаў, якія закупляў за мяжой. Размалёўку купала распачалі на пачатку 1751 г. Адначасова на скляпеннях цэнтральнага нефа «аптычна на муры» былі намаляваны падпружныя аркі, якія візуальна скарэкціравалі архаічнасць раннебарочнай канструкцыі. Гэта быў час апошняга росквіту барока, якому і адпавядае шматпланавая экспрэсіўная манера роспісаў. Рухавыя постаці біблейскіх персанажаў у складаных ракурсах дадзены ў аздабленні познебарочнага архітэктурнага стафажу, які разрывае рэальную прастору храма, стварае ілюзію яе бязмежнасці, знітаванасці з космасам. Пышны шматколерны сюжэтны роспіс скляпенняў стварае яшчэ большае эмацыянальнае ўздзеянне, дзякуючы кантрасту яго паліхроміі з монахромнай размалёўкай нясучых кан-

Нясвіж. Касцёл Божага Цела. Фрагмент роспісаў інтэр'ера XVIII ст.

струкцый у тэхніцы грызайль, што імітуе ордэрны архітэктурны дэкор.

Фрэскавы цыкл касцёла Божага Цела мае сваю семантычную праграму і іерархію сюжэтаў [236]. У прасценках светлавога барабана і на самім купале ў два ярусы прадстаўлены выявы святых, якіх шануюць як заходняя, так і ўсходняя галіны хрысціянскага культу: св. Аўгусцін, Васіль Вялікі, Іаан Златавуст і г.д. На ветразях купала, як звычайна, размешчаны выявы евангелістаў з атрыбутамі-сімваламі. У роспісах скляпенняў цэнтральнага нефа асноўны мастацкі акцэнт зроблены на кампазіцыі, размешчанай над прэсбітэрыем, дзе ў алегарычнай форме перадаецца трыумф перамогі каталіцкай царквы над іншымі канфесіямі. Роспісы на скляпеннях трансепта ацлюстроўваюць ахвярнасць зямнога быцця Хрыста.

Асноўны хрысталагічны цыкл дапаўняюць старазапаветныя сюжэты і алегарычныя сцэны на скляпеннях базілікі, прасякнутыя павучальнасцю і параканальнасцю ў палемічных канфесійных пытаннях. У 1900 г. быў створаны камітэт па капітальным рамонце касцёла. У гэты час фрэскавы роспіс быў даволі значна падноўлены. Першапачаткова фарбавы пласт застаўся толькі часткова на сцяне паўднёвай капліцы.

Неад'емная частка раннебарочнага мастацкага афармлення інтэр'ера нясвіжскага касцёла — скульптурныя надмагіллі яго фундатара М. К. Радзівіла і двух яго сыноў каля ўвахода ў крыпту. Надмагілле аднаго з сыноў, які памёр у Балоны, вызначаецца падабенствам да антычнага рымскага скульптурнага партрэта, аб'ёмнай пластыкай і паліхроміяй мармураў, якія характэрны для італьянскага барока. Два іншыя надмагіллі адпавядаюць у большай ступені мастацкім прынцыпам сарматызму. Яны выкананы з шэрага пясчаніку ў плоскім рэльефе з рэнесанснай стрыманасцю і ўраўнаважанасцю ліній. У той жа час агульная напружанасць кампазіцыі надае ім раннебарочны характар. Скульптурная выява Сіроткі размяшчаецца ў архітэктурнай раме, якая сваёй важкасцю падаўляе прастору: укленчаная фігура не магла б у ёй выпрастацца. Узнікае ўражанне ўнутранага канфлікту прасторы і масы, быцця і небыцця. Князь падаецца ў адзенні паломніка, які адрынуў вайсковыя даспехі. У гэтым адлюстраваны рысы саслоўнай знакавасці і хрысціянскага рыцарства высакароднага грамадзяніна сваёй айчыны.

Пабудаваная князем М.К.Радзівілам Сіроткам святыня, дзе ён пахаваны, — сапраўдны шэдэўр нацыянальнага дойлідства, унікальны ўзор магутнага сінтэзу мастацтваў эпохі барока, гонар і годнасць гісторыі і культуры Беларусі. Параўнаўчы аналіз першых збудаванняў стылю барока ў Італіі і Рэчы Паспалітай дае падставы сцвярджаць, што нясвіжскі касцёл Божага Цела вызначаецца шэрагам канструкцыйных і кампазіцыйных адметнасцей, асаблівай трактоўкай архітэктурнага ордэрнага дэкору, наяўнасцю рыс мясцовага дойлідства папярэдняга перыяду і больш актыўнай роллю ў горадабудаўніцтве. Гэта яркі самастойны твор таленавітага вучня вялікіх майстроў сусветнай архітэктуры, які здолеў творча спалучыць навейшую па тым часе эстэтычную канцэпцыю з мясцовымі будаўнічымі традыцыямі і патрабаваннямі заказчыка, абумоўленымі канкрэтнай сацыяльна-рэлігійнай праграмай контррэфармацыі.

Нясвіж. Касцёл Божага Цела. Надмагілле М. К. Радзівіла Сіроткі. XVII ст.

Па свайму фундаментальнаму значэнню ў гісторыі беларускай культуры *нясвіжскі касцёл Божага Цела* можна параўнаць толькі са славутым Сафійскім саборам у Полацку, які паклаў пачатак усяму манументальнаму дойлідству Беларусі. У ідэалагічным супрацьстаянні хрысціянскіх канфесій у Вялікім княстве Літоўскім у другой палове XVI ст. яму належыць вызначальная роля на карысць каталіцтва, што ажыццёўлена не толькі пратэкцыянісцкай палітыкай дзяржаўнай улады, але і сродкамі мастацтва. Лёс наканаваў гэтаму помніку сакральнага дойлідства стаць *першым творам мастацтва барока на тэрыторыі ўсёй былой Рэчы Паспалітай.* Гэты факт неаднаразова падкрэслівалі польскія гісторыкі архітэктуры. Апроч таго, з яго ўзвядзеннем звязана з'яўленне ў будаўнічай практыцы Цэнтральна-Усходняй Еўропы праектнага чарцяжа — важны крок не толькі ў сферы тэхнічнага прагрэсу, але і мастацкіх магчымасцей архітэктуры [57; 66].

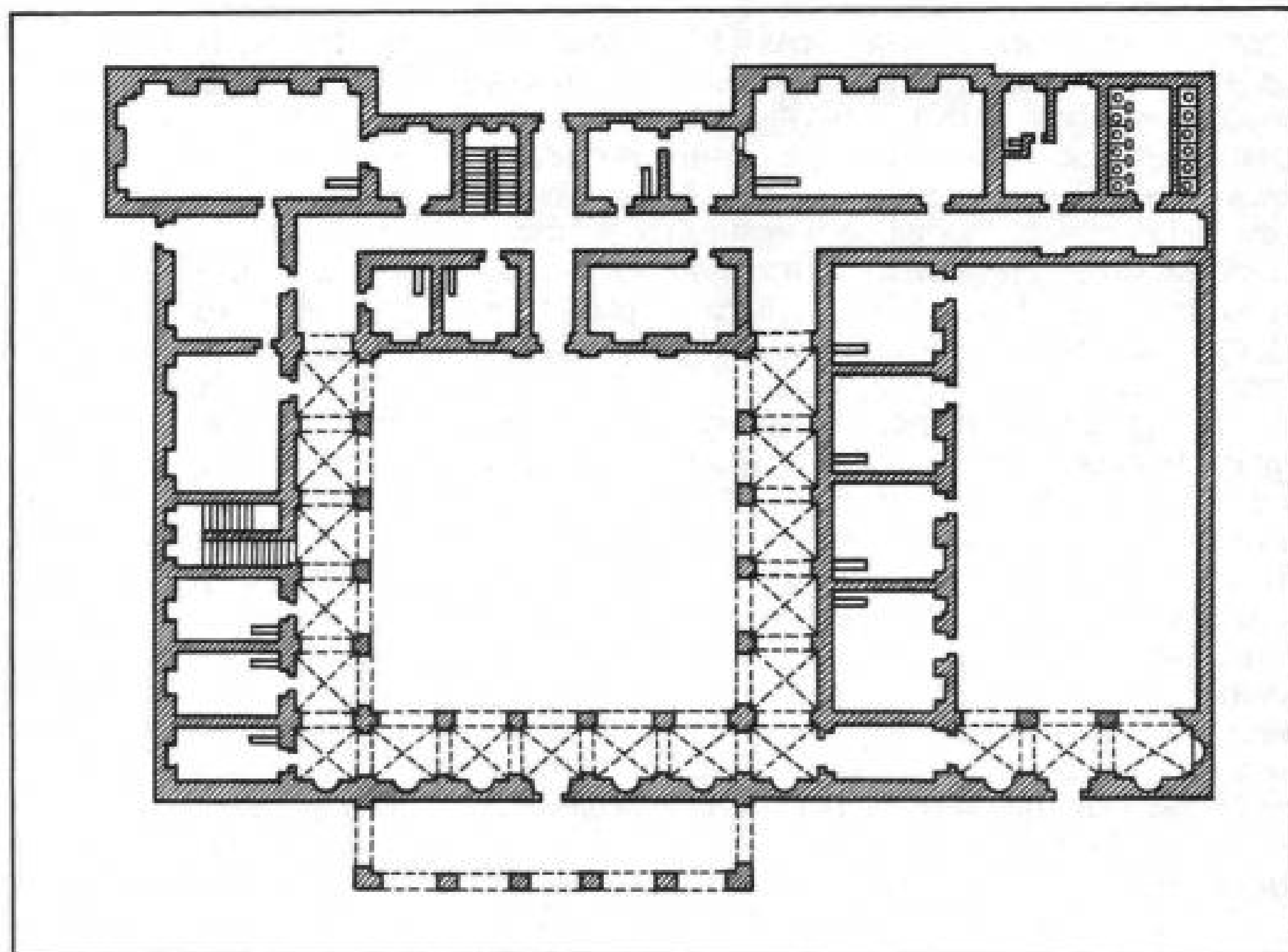
Адзінства логікі творчага мыслення, канструкцыйных прыёмаў, спосабу выканання многіх аркушаў архіўнай калекцыі чарцяжоў з Нясвіжа канца XVI ст. і праектных чарцяжоў касцёла езуітаў дазваляюць меркаваць, што яны ў асноўным належаць аднаму аўтару — Дж.М.Бернардоні. Нягледзячы на тое што ў паслядоўнасці размяшчэння графічных аркушаў у альбоме адсутнічае пэўная праграма, па змесце іх можна падзяліць на дзве асноўныя групы. Першую складаюць чарцяжы планаў, фасадаў, разрэзаў і фрагментаў канкрэтных збудаванняў, выкананых у артаганальнай праекцыі і пэўным маштабе. Адметнай рысай з'яўляецца тое, што амаль усе яны адносяцца да Нясвіжа або рэгіёну яго ўплыву. Важным этапам даследавання з'явіўся падзел гэтай групы графічных матэрыялаў на праектныя і абмерныя чарцяжы. Акрамя праектаў нясвіжскага касцёла езуітаў у альбоме захаваліся некалькі планаў культавых збудаванняў, якія, пры іх навуковай ідэнтыфікацыі і выкарыстанні дадатковых пісьмовых і археалагічных крыніц, ёсць падставы лічыць праектнымі.

Цікавую навуковую інфармацыю ўтрымлівае праектны план будынка калегіума езуітаў, які зруйнаваны яшчэ ў 1830-я гг. Гэта быў, відавочна, першы на Беларусі мураваны кляштарны комплекс, які меў пэўнае значэнне для развіцця нацыянальнага дойлідства з пункту гледжання новай тыпалогіі, якая ў далейшым атрымала пашырэнне, і стылявых характарыстык мясцовага рэнесансу.

На аркушы 24 альбома прадстаўлены план мураванага збудавання з замкнутым унутраным дваром і надпісам лацінкай: «калегіум нясвіжскі в першым гмаху локцей 9, а в другім локцей 7, што збудаваны в Нясвіжы яснавяльможнага пана Радзівіла ваяводы трокскага в месте несвіжскім. Мае в собе два будовання, а трэцяе півніца у озера» [ЦНБ НАН Украіны. АР, 721 (589) С, арк. 24]. Такім чынам, гэта першы вядомы план нясвіжскага калегіума езуітаў. Абмерныя чарцяжы планаў яго двух паверхаў, выкананыя ў 1804 г., прыводзіць у сваім даследаванні Е.Пашэнда [369, с. 211]. Больш познія абмерныя чарцяжы плана і фасада калегіума, зробленыя, верагодна, у 1825—1826 гг., перад знішчэннем будынка, яшчэ раней за яго апублікавала А.Квітніцкая [124, с. 9]. Пры параўнанні азначаных матэрыялаў становіцца відавочным, што адбыліся пэўныя мадыфікацыі першапачатковага плана.

Праект калегіума, як лічыць Е.Пашэнда, складзены ў Нясвіжы і дасланы ў Рым на зацверджанне. Там ён быў нязначна скарэкціраваны і адасланы назад. Ужо пасля гэтага фундатар пажадаў павялічыць унутраны дзядзінец (40 × 40 локцяў замест 30 × 35), а таксама ў адпаведнасці з мясцовай традыцыяй зрабіць ад школы езуітаў асобны выхад (не праз кляштар) [369, с. 199]. На плане, што захоўваецца ў альбоме, гэтыя пажаданні ўжо рэалізаваны: унутры двор (клуатр) мае форму квадрата, а школьныя класы ў паўднёвым крыле маюць ізаляваны дворык з асобным выхадам на галоўным заходнім фасадзе. Цікава, што, калі арыентавацца па надпісах, план калегіума прадстаўлены для гледача з пункту гледжання ад замка Радзівілаў, як і на гравюры Т.Макоўскага. Унізе такім чынам аказваецца паўночны фасад калегіума, а галоўны заходні — справа.

На больш позніх абмерных чарцяжах вось усход—захад размешчана па вертыкалі аркуша, што таксама не адпавядае ўмоўным правілам архітэктурнай графікі. Гэта вось сіметрыі П-падобнай планавай кампазіцыі трох асноўных двухпавярховых карпусоў (ліній) калегіума, накрытых двухсхільнымі дахамі з фігурнымі франтонамі на тарцах. Паўночны і паўднёвы карпусы былі галерэйнага тыпу, усходні — калідорнага. З захаду комплекс замыкаўся больш вузкім трохпавярховым корпусам, завершаным дэкаратыўным атыкам і эркерам з гадзіннікавай вежай у цэнтры, якія мелі формы паўночнага рэнесансу. Першапачаткова заходні корпус меў на першым паверсе дзве адкрытыя аркадныя галерэі па абодва бакі глухой сцяны, якія нагадвалі аркады ватыканскіх дворыкаў. Пазней вонкавая аркада была



Нясвіж. Калегіум езуітаў. Паводле праектнага плана XVI ст. з альбома Дж.М.Бернардоні.

закрыта мурамі, бо адкрытыя галерэі не адпавядалі мясцоваму клімату. Замест іх па баках цэнтральнага ўвахода былі створаны капліца рэлігійнага студэнцкага брацтва і зала філасофіі.

Будаўніцтва калегіума было распачата ў 1586 г. У 1599 г., як паведамляе хроніка, была скончана чацвёртая паўднёвая частка будынка (на першым паверсе размяшчаліся школьныя залы). Першапачаткова яны мелі выхады ў асобны школьны двор, агароджаны з поўдня глухой сцяной, а з захаду — невялікай аркаднай галерэяй (пазней занялі памяшканні друкарні). Школа злучалася з кляштарнай часткай вузкім пераходам (пазней размясцілася бібліятэка), а класы атрымалі выхады непасрэдна ў галерэю дзядзінца. Менавіта для большай ізаляцыі школы ад келляў манахаў у паўднёвым крыле не было лесвічнага блока (адсутнасць яго адзначае Е.Пашэнда) [369, с. 202]. Інакш выглядае на чарцяжы з альбома і паўднёва-ўсходняя частка плана. Яна зроблена па адной лініі з фасадам усходняга корпуса і агароджай школьнага двара. На больш позніх абмерах і гравюры Т.Макоўскага гэтая частка, дзе знаходзіліся аптэка і лабараторыі, выступае на ўсход. Гэта дае падставы меркаваць, што дадзены чарцёж — паўторны, удакладнены праект калегіума (не быў цалкам рэалізаваны).

На шэрагу аркушаў альбома прадстаўлены планы, фасады і фрагменты свецкіх збудаванняў Нясвіжа, што дае новую навуковую інфармацыю пра шырока вядомыя і этапныя для беларускага грамадзянскага дойлідства помнікі. Гэтыя чарцяжы дапоўнены разгорнутымі тлумачальнымі надпісамі, якія ўтрымліваюць звесткі пра месцазнаходжанне будынка, яго памеры, колькасць паверхаў, аб фундатары і інш. Гэта дазваляе кваліфікаваць іх як абмерныя. У двух выпадках аўтар чарцяжоў выступае ад уласнага «імя»: ён пазначае, што ў сапраўднасці будынак драўляны, але «я нарысаваў яго як мураваны». Гэтыя заўвагі тычацца «семінарыума места нясвіжскага» і «дома пана Радзівіла ваяводы трокскага, што зроблены ў фальварку яго, які завецца Альба» [ЦНБ НАН Украіны. АР, 721 (589) С, арк. 14, 51]. З якой мэтай зроблены гэтыя чарцяжы? Інвентарызацыя, рэканструкцыя ці што іншае? Хто гэты «я»? Мясцовая мова надпісаў не пярэчыць гіпотэзе пра аўтарства Бернардоні, таму што статутам ордэна езуітаў прадугледжвалася валоданне мясцовымі мовамі краін, дзе ажыццяўлялася іх місіянерская ці іншая дзейнасць. Аднак аўтарам абмерных чарцяжоў (дарэчы больш слабых па тэхніцы выканання) мог быць хто-небудзь з вучняў ці падначаленых Бернардоні, што

сведчыць пра іх пашыранае практычнае ўжыванне. Асаблівую каштоўнасць як навуковыя крыніцы маюць чарцяжы, якія даюць уяўленне аб першапачатковым абліччы найбольш ранніх цэнтральнага і паўднёвага карпусоў палацава-замкавага комплексу князёў Радзівілаў, і першы план гарадской ратушы, узведзенай у ансамблі з гандлёвымі крамамі ў 1586—1596 гг., пасля атрымання Нясвіжам самакіравання на аснове магдэбургскага права.

Другую значную, нават большую па аб'ёме, групу чарцяжоў альбома прадстаўляюць штудыі класічных архітэктурных ордэраў, выявы арачных канструкцый, узоры познерэнесансных пабудоў свецкага характару, лесвічных блокаў, камінаў, схемы для атрымання ірацыянальных велічынь пры падзеле круга на 3, 5, 7, 9, 11 частак, пабудовы ў плане формы авала і г.д. Як вызначыў Е.Кавальчык [334, с. 81—87], гэтая частка чарцяжоў уяўляе копіі з архітэктурных трактатаў тэарэтыкаў італьянскага Адраджэння — не толькі Дж.Віньёлы, але і А.Паладыо, С.Серліо і швейцарскага паслядоўніка апошняга І. Блюма. Дасканаласць архітэктурнай графікі сведчыць пра тое, што гэтыя матэрыялы былі выкананы Бернардоні хутчэй за ўсё для апублікавання і пашырэння архітэктурнай навукі Новага часу на землях Рэчы Паспалітай. Яго ж аўтарскай манеры належаць даволі шматлікія эскізы: дэкаратыўнага афармлення дымаходаў, фантазійных капітэляў, а таксама некалькі малюнкаў — крылатага сфінкса, жанчыны, сабакі і г.д. Такім чынам, з вялікай ступенню дакладнасці можна сцвярджаць, што асноўная частка архіўнай калекцыі чарцяжоў выканана Бернардоні ў перыяд яго практычнай дзейнасці ў Нясвіжы (1586—1599) пры двары Радзівілаў, дзе яна і засталася пасля ад'езду дойліда ў Кракаў.

Аднак некалькі чарцяжоў у альбоме выбіваюцца з агульнага кантэксту. Сярод іх і план абарончага храма 1654 г. з подпісам Матэвуша Фалькоўскага на аркушы 2. У адрозненне ад большасці чарцяжоў, дзе таўшчыні сцен у сячэнні шчыльна заштрыхаваны, тут яны заліты зялёнай акварэллю. Па гэтай прыкмеце, а таксама ўлічваючы іншы фармат і якасць паперы, намі (аўтарам. — *Т.Г.*) вылучаны аркушы 20, 28, 69 і 71 з планамі невядомых культавых збудаванняў і манастырскіх комплексаў. Іх аўтарства, верагодна, таксама належыць М.Фалькоўскаму, да якога нейкім чынам трапілі чарцяжы Бернардоні. Імя Мацея Фалькоўскага, архітэктара-езуіта сярэдзіны XVII ст., падказвае гіпотэзу, якім чынам чарцяжы з Нясвіжа трапілі ў бібліятэку Кіеўскага Сафійскага сабора. У тым жа раздзеле каталога бібліятэкі, дзе пазначаны дадзены альбом, большасць архіўных спраў прадстаўляюць рукапісы Ірынея Фалькоўскага, епіскапа Смаленскага і Чыгірынскага, каад'ютара Кіеўскай мітраполіі, які памёр у 1823 г. Яго рукапісы ўтрымліваюць пачаткі матэматыкі, механікі, оптыкі, гідраўлікі, астраноміі, а таксама архітэктуру — цывільную і ваенную. Магчыма, епіскап быў нашчадкам М.Фалькоўскага і карыстаўся яго старажытнымі чарцяжамі. Гэтую думку пацвярджае архіўная справа «О библиотеке, привезенной в Смоленск из Несвежа (польского города)» [РДАСА, ф. 17, воп. 1, спр. 263].

Практыка архітэктурнага праектавання з прадстаўленымі на чарцяжах у пэўным маштабе планам, фасадамі і разрэзамі збудаванняў з дакладным папярэднім разлікам апорных і нясомых канструкцый у Заходняй Еўропе з'явілася толькі ў XV ст., з пачаткам эпохі Адраджэння. У Вялікім княстве Літоўскім у гэты час, як мы ўжо адзначалі, манументальнае будаўніцтва па-ранейшаму ажыццяўлялася на эмпірычнай утылітарна-тэхнічнай аснове, што іншы раз прыводзіла да канструкцыйных і мастацкіх пралікаў. На падставе разгледжанай калекцыі чарцяжоў з Нясвіжа можна сцвярджаць, што ў апошняй чвэрці XVI ст. адначасова з пачаткам эпохі барока на Беларусі ў мясцовым дойлідстве з'явілася і атрымала пашырэнне праектная практыка, якая раней не мела прэцэдэнту ва ўсёй Рэчы Паспалітай. Такім чынам, сярод усходнеславянскіх народаў Беларусь выступае піянерам у галіне архітэктурнага праектавання. У Маскоўскай Русі яно з'явілася на стагоддзе пазней [13; 174; 200], а на Левабярэжнай Украіне да канца XVIII ст. будаўніцтва ажыццяўлялася без чарцяжа [228; 243].

Увядзенне праектнага чарцяжа ў будаўнічую практыку, з аднаго боку, адлюстравала новае разуменне архітэктурнай творчасці як праяўлення індывідуальнага таленту дойліда, а з другога — узвысіла ролю заказчыка, які мог больш актыўна ўплываць на творчы працэс, і, такім чынам, больш дакладна акрэсліла сацыяльны заказ, ідэалагічную і эстэтычную праграму стылю барока. Усё гэта вызначыла пераход у Вялікім княстве Літоўскім да архітэктуры Новага часу. Увядзенне калекцыі чарцяжоў Бернардоні ў навуковы ўжытак сучаснага мастацтвазнаўства дазваляе разглядаць гісторыю беларускага дойлідства эпохі барока на якасна новым агульнаеўрапейскім узроўні.

Спадчына Сіроткі

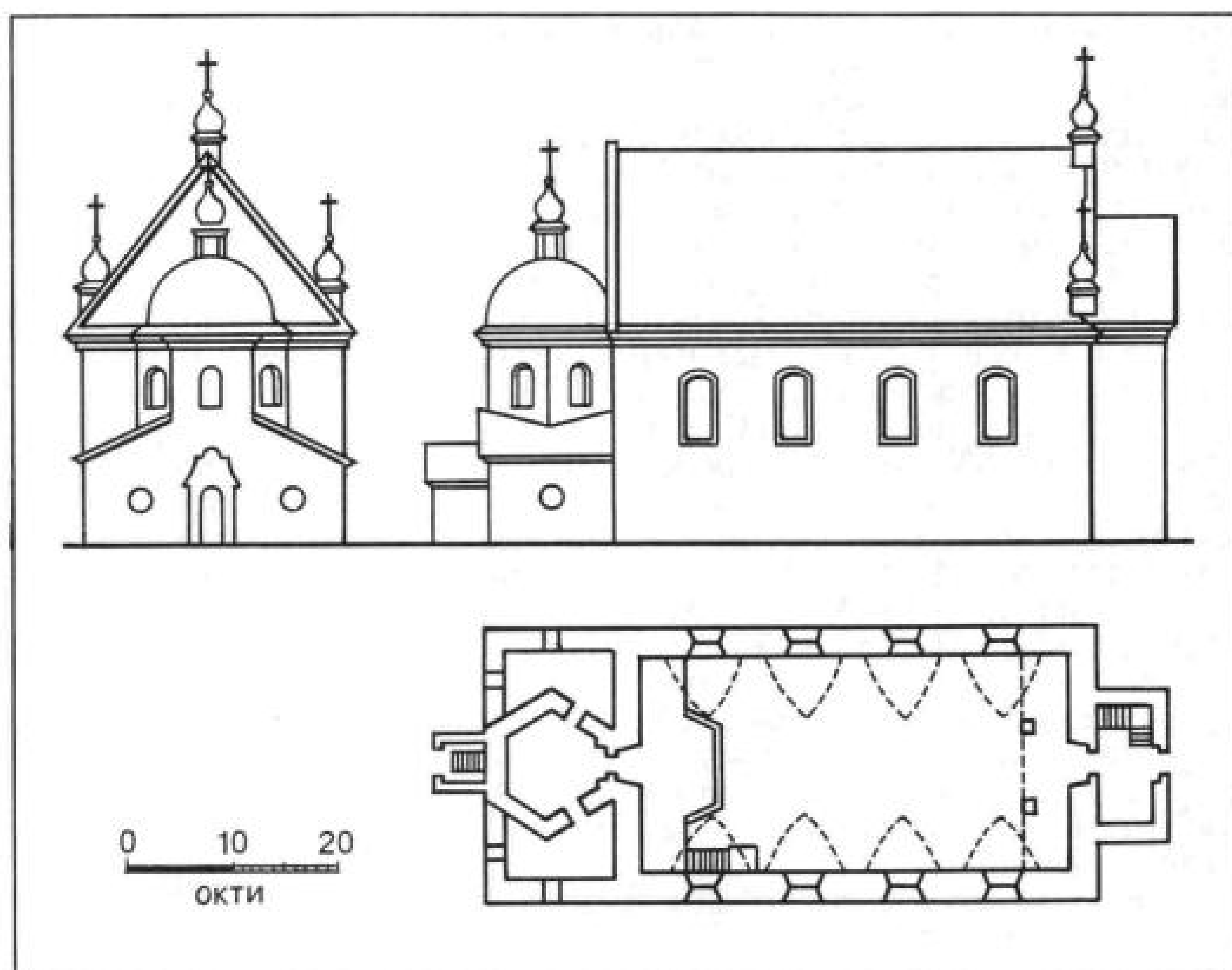
Нягледзячы на падтрымку на дзяржаўным узроўні, у канцы XVI ст. каталіцкай царкве яшчэ не хапала моцы, каб заняць пануючае становішча ў сацыяльна-палітычным жыцці ВКЛ. Кампрамісным крокам контррэфармацыі стала заключэнне царкоўнай уніі. У 1590, 1594 і 1596 гг. у Брэсце ў Мікалаеўскай царкве праходзілі саборы праваслаўнага духавенства, на якіх вырашаліся пытанні аб'яднання галоўных хрысціянскіх канфесій і супынення барацьбы паміж імі. 9 кастрычніка 1596 г. было абвешчана стварэнне уніяцкай царквы, якая захоўвала праваслаўную абраднасць, але падпарадкоўвалася папе рымскаму. У выніку ў канцы XVI ст. на беларускіх землях пачалі адначасова суіснаваць чатыры галіны хрысціянскага веравызнання: праваслаўе, каталіцызм, пратэстантызм і грэка-каталіцкая (уніяцкая) царква (мы паставілі іх у парадку, адпаведным храналогіі ўкаранення кожнай з іх у грамадскім жыцці ВКЛ). Кожная з азначаных канфесій мела свае каноны культавага будаўніцтва і характар мастацкіх уплываў у адпаведнасці са сферай уласцівага ёй сацыяльна-палітычнага пратэкцыянізму.

На той час у ВКЛ найбольшае пашырэнне і даўнія традыцыі храмабудаўніцтва мела Праваслаўная Царква, якая, аднак, пасля шэрагу дзяржаўных і царкоўных уній без падтрымкі дзяржаўнай улады паступова страціла свае вядучыя пазіцыі. У сувязі з гэтым найвышэйшы ўзлёт праваслаўнага сакральнага будаўніцтва ў ВКЛ прыпадае на час, які папярэднічаў Люблінскай уніі 1569 г., і выявіўся ў стварэнні разгледжаных раней унікальных па архітэктуры чатырохвежавых цэркваў-крэпасцей беларускай готыкі. Шматлікія дакументальныя гістарычныя крыніцы (апісанні гарадоў іншаземнымі падарожнікамі, інвентары замкаў і крэпасцей) ускосна сведчаць пра высокі ўзровень развіцця тагачаснага праваслаўнага культавага дойлідства. Большасць азначаных у гістарычных дакументах праваслаўных храмаў былі драўлянымі, але пісьмовыя крыніцы не даюць магчымасці канкрэтызаваць стылявыя адметнасці іх архітэктуры.

Адразу пасля заключэння Брэсцкай уніі значная колькасць праваслаўных цэркваў разам з прыходамі былі перададзены уніяцкім святарам для ажыццяўлення богаслужэння па грэка-каталіцкаму абраду. На пачатку XVII ст. уніяцкае духавенства (пры падтрымцы каталіцкай іерархіі, каралеўскай улады і часткі пануючых колаў ВКЛ) гвалтоўна пачало адбіраць уласнасць праваслаўных манастыроў і брацтваў. 25 ліпеня 1609 г. праваслаўныя святары Вільні, Гродна, Менска, Навагрудка, Жыровічаў і іншыя дакументальна пацвердзілі, што яны далучаюцца да уніі і будуць падпарадкоўвацца уніяцкаму мітрапаліту. Аднак большасць праваслаўных пераважна ва ўсходніх ваяводствах Вялікага Княства (Віцебскім, Полацкім, Мсціслаўскім і Смаленскім) не прынялі унію і цярпелі ўціск з боку дзяржавы, а таксама каталіцкага і уніяцкага духавенства. Ужо ў 1621 г., праз 25 гадоў пасля абвяшчэння уніі, да унітаў перайшло 2169 цэркваў, а ў праваслаўнай епархіі засталося ўдвая менш. У 1623 г. у выніку ўзброенага выступлення віцебскіх гараджан быў забіты полацкі уніяцкі архібіскуп Я.Кунцэвіч (гэта стала падставай для масавых рэлігійных рэпрэсій). На 10 гадоў, да 1633 г., было цалкам забаронена будаўніцтва праваслаўных храмаў. Рух супраць насаджэння уніі і каталіцкай экспансіі прыняў часткова антыфеадальную накіраванасць, у выніку чаго шмат беларуска-літоўскіх магнатаў адышло ад праваслаўных традыцый.

На мяжы XVI—XVII ст. у манументальным культавым дойлідстве ВКЛ асноўнымі канкурэнтамі выступілі магнаты каталіцкага веравызнання, якія дзейнічалі ў рэчышчы агульнадзяржаўнай палітыкі Рэчы Паспалітай, і апазіцыйна настроеныя да яе магнаты, многія з якіх аж да сярэдзіны XVII ст. працягвалі падтрымліваць рэфармацыйны рух. У выніку складаных пераплячэнняў палітычна-канфесійных арыентацый вышэйшых пластоў грамадства ВКЛ кола помнікаў мураванай культавай архітэктуры таго часу мае не менш складаную і разнастайную тыпалогію і генезіс форм.

Найбольш поўна помнікі сакральнага дойлідства канца XVI — пачатку XVII ст. адлюстраваны ў польскай клерыкальна-краязнаўчай літаратуры і шматлікіх даведніках, у якіх, аднак, прысутнічаюць значныя разыходжанні ў датах фундацый збудаванняў, іншы раз свядомыя скажэнні і міфалагізацыя гістарычных фактаў дзеля пашырэння храналагічных рамак бытавання канфесіі ці, наадварот, дэкларацыі яе палітычнага ўціску. Сапраўды, на працягу амаль чатырохсотгадовай гісторыі большасць храмаў неаднаразова мянялі сваю канфесійную прыналежнасць, перабудоўваліся, у выніку чаго скажалася іх аўтэнтычнае аблічча, што яшчэ больш ус-



Касцёл Міхаіла Архангела пад Нясвіжам. Усходні і паўднёвы фасады. План. Рэканструкцыя Т. Габрусь.

кладняе мастацтвазнаўчы аналіз архітэктуры збудаванняў таго часу.

За апошнія 30 гадоў пашырылася кола ўключаных у навуковы ўжытак помнікаў дадзенага перыяду, праведзены іх дэталёвыя археалагічна-стратыграфічныя даследаванні, удакладнены шматлікія гістарычныя звесткі, узніклі новыя мастацтвазнаўчыя версіі. Аднак складанасць праблемы і разнароднасць гістарычных крыніц і на сённяшні дзень не дазваляюць шмат што сцвярджаць адназначна. Каб выявіць пэўную заканамернасць у мазаічнай, на першы погляд хаатычнай, карціне архітэктурнага формаўтварэння на мяжы XVI—XVII ст., рэтраспектыўна адзначым у ёй, як галоўнае, паступовае станаўленне эстэтычнай канцэпцыі стылю барока, які стаў дамінантным з другой чвэрці XVII ст. і амаль па апошнюю чвэрць XVIII ст., набыўшы яскравыя своеадметныя нацыянальныя формы.

Пры мастацтвазнаўчым аналізе сакральнага дойлідства азначанага перыяду мэтазгодна ў першую чаргу звярнуцца да кола помнікаў фундацыі М.К.Радзівіла Сіроткі, які свядома, як паказана раней, праводзіў у жыццё ідэалогію контррэфармацыі і яе мастацкія формы. Разгляд існуючых і ўжо неіснуючых аб'ектаў будзем ажыццяўляць у храналагічным парадку, адпаведна датам фундацый і будаўніцтва, вядомым дакладна ці больш-менш дакладна, што пры аналізе іх архітэктуры дазваляе выявіць іманентную эвалюцыю аб'ёмна-прасторавых кампазіцый у цэлым, іх частак, канструкцый і дэкору, а таксама агульную тэндэнцыю творчых пошукаў. Характэрна, што гэтае кола помнікаў амаль дакладна лакалізуецца ў рэгіёне нясвіжскай ардынацыі Радзівілаў, хоць і з'яўляецца этапнай з'явай для ўсяго ВКЛ, аднак найбольш уласціва для гісторыі беларускага дойлідства.

У 1582 г., яшчэ перад паломніцтвам у Святую Зямлю, Сіротка даў абяцанак пабудаваць капліцу ў гонар св. Рафаіла (апекуна падарожнікаў) і зрабіў на яе першую фундацыю. Аднак будаўніцтва капліцы пачалося толькі праз 11 гадоў, пасля заканчэння езуіцкага касцёла Божага Цела ў Нясвіжы [367]. У 1593 г. за 10 дзён на гары ў 1,5 км на паўднёвы захад ад Нясвіжа пастаўлена невялікая пабудова, ва ўзвядзенні якой прымаў удзел сам князь разам з сям'ёю і дваром, падносячы цэглу і вапну. Вядома, што кап-

ліца мела незвычайную шасціграннную форму (заказчык надаваў гэтаму сімвалічнае значэнне) і памеры 9 × 13 локцяў (каля 5,4 × 7,8 м). Была аддадзена ў валоданне ордэну езуітаў.

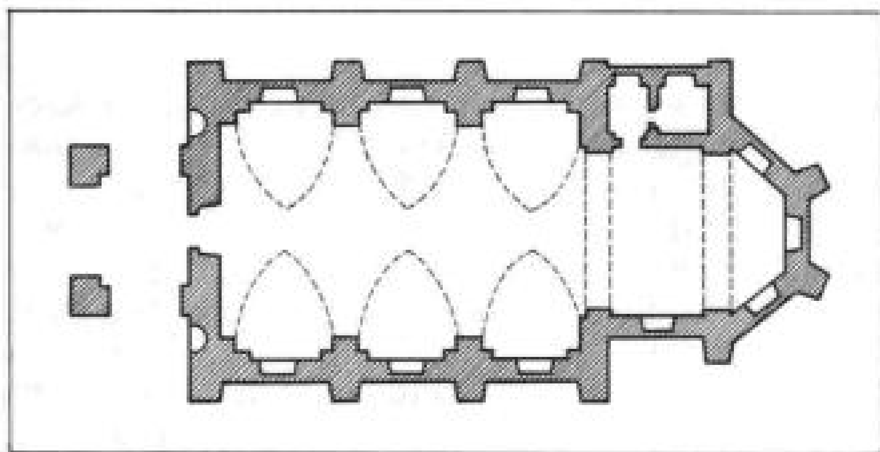
У 1598 г. галоўны алтар (а значыць, і ўвесь храм) быў асвячоны ў гонар св. Рафаіла, але ўжо ў 1600 г. мясцовыя жыхары стыхійна перайменавалі яго ў гонар Міхаіла Архангела, які традыцыйна лічыўся апекуном Беларусі. Маленькая капліца, якая ў хуткім часе набыла славу цудатворнай, не ўмяшчала ўсіх паломнікаў. Таму ў 1616—1620 гг., пасля смерці Сіроткі, па фундацыі гетмана ВКЛ Яна Караля Хадкевіча да капліцы, якая стала прэсбітэрыем новага **касцёла Міхаіла Архангела**, прыбудавалі падоўжны прамавугольны неф (23 × 44 локці) з тамбурам (крухтай) пры ўваходзе. У 1643 г. вакол Міхайлаўскага касцёла ўзведзена васьмікантавая ў плане мураваная агароджа з дзевяццю невялікімі круглымі капліцамі, прысвечанымі Усім Хорам Анёльскім. Такім чынам быў створаны выразны архітэктурны ансамбль, асноўная кампазіцыйная ідэя якога была падпарадкавана рэлігійнай семантыцы.

У 1675 г. па-за касцёлам пабудаваны драўляны манастырскі корпус, а ў 1720—1732 гг. на яго месцы ўзвялі мураваны двухпавярховы гмах калегіума. Пасля скасавання ордэна езуітаў у 1773 г. складзена люстрацыя комплексу, паводле якой ён выглядаў так: «Гай бярозавы на гары, паркан мураваны на 8 граняў. У першай грані брама з франтонам, дахоўкай крытая, вароты абітыя цвікамі. Званіца драўляная — у квадрат, дах таксама квадратны, падняты на два ярусы на вуглу першай грані паркана» [РДАСА, ф. 2188, воп. 1, спр. 53, арк. 8—12]. Усе збудаванні ансамбля былі накрыты гонтай, за выключэннем купалаў, абабітых бляхай. «Пры шчыце даху» над алтаром узвышалася мураваная вежа з купалам, па вышыні роўная з дахам. На галоўным фасадзе былі тры вежкі. Цэнтральная з іх, «мураваная на 8 граняў над дахам касцельным», была вышэй за яго «на адзін ярус, з вокнамі сляпымі». Невялікі купалок над ёю (таксама «ў адзін ярус з гонты») завяршаўся выявай Міхаіла Архангела «з бляхі медзянай». Па баках франтона стаялі дзве больш нізкія вежы «ў чатыры вуглы», накрытыя купалкамі з галоўкамі. Унутры неф перакрываўся скляпеннем «авальным», а купал у алтары быў мураваны. Пад цаглянай падлогай касцёла знаходзілася крыпта з двума выхадамі: унутр храма і на манастырскі могільнік. Хоры для арганаў размяшчаліся над уваходам і над сакрыстыяй. У сярэдзіне XIX ст. У. Сыракомля пісаў: «Касцёл, пазбаўлены сваёй вежы, ператвораны ў склад пораху і амуніцыі вайсковай, ад калегіума няма і слядоў» [387, с. 98]. На сённяшні дзень ацалелі рэшткі падмуркаў касцёла.

На падставе больш позняга інвентару касцёла за 1788 г. польскі даследчык Е.Пашэнда зрабіў яго гіпатэтычную рэканструкцыю [367, с. 81], якая ў некаторых дэталях не адпавядае апісанню, якім карысталіся мы, і нашым меркаванням пра архітэктоніку касцёла Міхаіла Архангела пад Нясвіжам [51; 219]. Найбольш спрэчнымі, на наш погляд, з'яўляюцца аб'ёмна-прасторавыя суадносіны паміж часткамі храма, іх прапорцыі і формы. Нерэальнай здаецца прапанаваная Пашэндам форма плана прэсбітэрыя (першапачатковай капліцы св. Рафаіла) у выглядзе нероўнабаковага шасціграннніка, які мае 13 локцяў па падоўжнай восі і 9 — як максімальную шырыню. Збудаванне з падобнай формай плана нельга перакрыць, як паказана на малюнку, купалам — формай па сваёй сутнасці заўжды цэнтрычнай.

Як увогуле лагічна суаднесці памеры 13 × 9 локцяў, характэрныя для прамавугольніка з формай шасціграннніка? Мы лічым, што неабходна прыняць 9 локцяў за дыяметр упісанага ў шасціграннік круга, а 13 — за дыяметр круга, апісанага вакол яго. У выніку атрымліваецца правільны шасціграннік з таўшчынёй сцен у дзве цагліны, які вельмі проста перакрываецца купалам. Менавіта гэтая геаметрычная форма са старажытнасці сімвалізуе гармонію, сіметрыю, прыгажосць, узаемнасць, мір, суадносіцца з сонцам і адзінствам Сусвету [171, с. 273]. Цікава, што ў разгледжаным вышэй альбоме архітэктурных чарцяжоў канца XVI ст. з Нясвіжа на аркушы 23 прадстаўлены планы дзвюх капліц без надпісу. Верхняя з іх мае просты прамавугольны план з невялікай алтарнай апсідай і падпорнымі сценкамі на галоўным фасадзе. На плане пазначаны памеры: 9 × 13 локцяў. Ці выпадковае супадзенне? Магчыма, гэта праектныя нерэалізаваныя варыянты храма, адхіленыя з-за адсутнасці патрэбнай заказчыку сакральнай сімволікі.

У азначаным альбоме прадстаўлены таксама план культавага будынка з надпісам на лацінцы: «Касцёл места клецкага пана маршалка» [ЦНБ НАН Украіны. АР, 721 (589) С, арк. 16а]. У дадзеным выпадку маецца на ўвазе стрыечны брат Сіроткі ардынат клецкі Альбрыхт Радзівіл,



Клецк. Троіцкі касцёл. Паводле плана XVI ст. з альбома Дж.М.Бернардоні.

які з 1585 г. быў маршалкам ВКЛ. Такім чынам чарцёж амаль дакладна можна датаваць 1585—1592 гг. Ён прадстаўляе адзіны вядомы на сённяшні дзень план **фарнага Троіцкага касцёла ў Клецку**, які быў разбураны ў сярэдзіне XX ст. [219, с. 75—77]. Захаваліся архіўныя здымкі помніка 1930-х гг., выкананыя Віленскім таварыствам аматараў навук [ДГАЛ, ф. 1135, воп. 3, спр. 502]. Нягледзячы на тое што храм ужо не існуе, цікавасць да яго не згасае. Працягваюцца археалагічныя і архітэктурныя даследаванні, што дазваляе больш ярка высветліць працэс развіцця нацыянальнага дойлідства на мяжы Сярэднявечча і Новага часу.

Застаецца спрэчнай дата пабудовы клецкага касцёла. Паводле інвентарных «Апісанняў стану плебаніі клецкай у губерніі Менскай» за 1796 і 1800 гг. мураваны храм закладзены згодна з даўнейшай візітай каля 1450 г. «коштам Андрэя Маствіловіча, абываселя навагрудскага, адбудаваны накладам каралевы Боны, уладальніцы Клецка, кансекраваны кім і калі невядома» [НГАБ, ф. 1781, воп. 27, спр. 252; 271]. У канцы 1550-х гг. новы ўладальнік мястэчка прыхільнік рэфармацыйнага руху М.Радзівіл Чорны адабраў храм у каталікаў і перадаў яго пад кальвінскі збор. Вядома, што тут у 1560—1562 гг. магістрам быў вядомы дзеяч рэфармацыі Сымон Будны.

З гэтай прычыны большасць даследчыкаў вызначаюць час пабудовы касцёла ў Клецку сярэдзінай XVI ст., прыблізна 1550—1552 гг. [361, с. 249; 274, с. 529]. Аднак археолаг А.Кушнярэвіч па характару фундаментаў і гатычнай тэхнікі муроўкі рэшткаў храма датуе яго XV ст. [152, с. 101—103]. З гэтым меркаваннем нельга пагадзіцца, бо знітаваная готыка-рэнесансная стылістыка збудавання ўсё ж больш адпавядае другой палове XVI ст., да таго ж аналагічную тэхніку муроўкі і памер цэглы маюць Троіцкі касцёл у в. Чарнаўчыцы і кальвінскі збор у в. Кухцічы (пабудаваны ў канцы XVI ст.).

У згаданых апісаннях касцёла адзначана, што ён «старасвецкі», памерамі 59 × 25 аршынаў, з адною мураванаю вежаю, купал якой у 1796 г. быў абабіты драніцамі, а ў 1800 г. яна ўжо была без даху і крыжа; на ёй знаходзіліся званы. Унутры будынак меў «негладкія старасвецкія скляпенні, сцены былі атынкаваны і часткова распісаны. Побач з прэсбітэрыем знаходзілася сакрыстыя са скляпеністым перакрыццем, а пад ёю скарбніца. Памяшканні гэтыя злучаліся дзеля большай бяспекі люкам з прыстаўной лесвіцай. Пад падлогай з квадратнай цэглы знаходзіліся чатыры ганаровыя пахаванні. Інвентары змяшчаюць таксама падрабязныя апісанні алтароў і іншага «драўлянага начыння» выдатнай

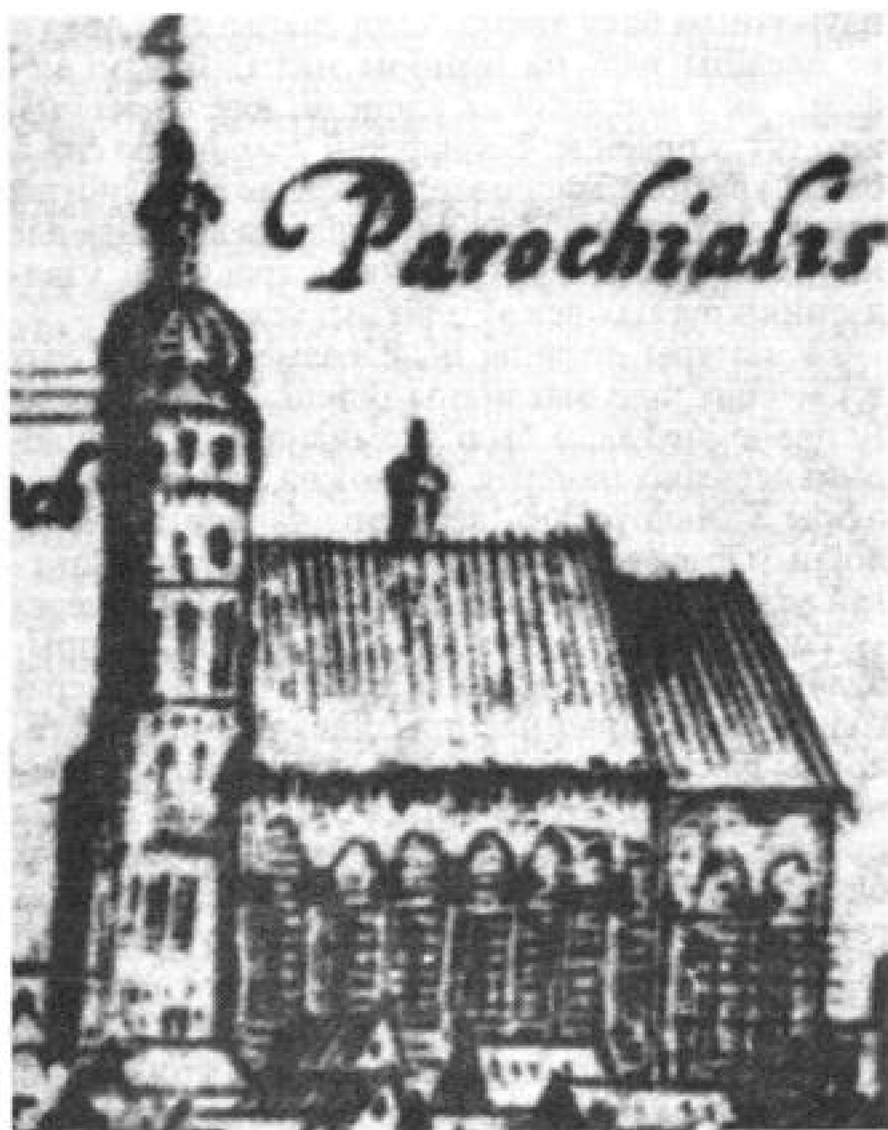
Клецк. Троіцкі касцёл. Здымак 1930-х гг.

«сніцарскай работы», аднак не даюць дакладнага ўяўлення аб архітэктуры храма. Першае графічнае адлюстраванне збудавання захавалася на гравюры Клецка, выкананай Т.Макоўскім на мяжы XVI—XVII ст., яго дапаўняе план касцёла з «альбома Бернардоні». З іх відавочна, што на той час фарны касцёл у Клецку меў трохчасткавую структуру і складаўся з асноўнага прамавугольнага нефа, пяціграннай выцягнутай апсіды прэсбітэрыя (з вімай) і магутнай васьміграннай вежы над ніжнім чацверыковым ярусам, завершанай высокім шатром. Чатыры верхнія ярусы вежы мелі ў плане аднолькавае сячэнне, але розную адвольную вышыню. Такая будова і прапорцыі ярусаў вежы рабілі яе візуальна масіўнай (верхні ярус і завяршэнне вежы перароблены ў канцы XVII ст.). Неф і алтарная апсіда ад пачатку былі аднолькавай вышыні, аб'яднаны агульным карнізам і накрыты дахам з заломамі і галоўкай у месцы злучэння аб'ёмаў. Гэтым клецкі касцёл прынцыпова адрозніваецца ад «калішскай» групы рэнесансных касцёлаў Польшчы, у якіх прэсбітэрый і дах над ім больш нізкія за асноўны аб'ём і аддзелены ад яго мураваным франтонам. Наяўнасць апсіды прэсбітэрыя і яе форма сведчаць аб каталіцкім паходжанні помніка.

Даволі тонкія сцены Троіцкага касцёла звонку ўмацоўвалі рытмічна размешчаныя контрфорсы пастаяннага сячэння, якім унутры адпавядалі плоскія лапаткі (а не пілястры — ордэр яшчэ адсутнічаў). На гэтыя канструкцыйныя вузлы перадаваўся распор цыліндрычнага скляпення з распалубкамі, без падпружных арак. Па версе сцен і ярусаў вежы праходзілі прафіляваныя карнізы. Такім чынам, гатычныя контрфорсы спалучаліся з рэнесансным дэкорам, гатычная структура аб'ёмаў — з рэнесанснай трактоўкай інтэр'ера. На архіўным чарцяжы сячэнне вежы заштрыхавана больш шчыльна за сцены нефа. На плане вежы паказаны тры вялікія, верагодна, арачныя праёмы ўваходаў, якіх пазней не было. Мы лічым, што чарцёж выкананы ў час прыбудовы вежы да касцёла, што звычайна рабілася крыху пазней, пасля асадкі асноўнага будынка. Перавязка ў муроўцы паміж імі адсутнічае, што дазваляла забяспечыць правільнае размеркаванне нагрузак паміж канструкцыйна рознымі часткамі. Усе гэтыя факты сведчаць пра найбольш позняе з верагодных варыянтаў паходжанне мураванага храма ў Клецку, які можна датаваць 1580-мі гг.

Яшчэ адным значным помнікам культавага дойлідства Беларусі канца XVI ст., які ўжо не існуе і новыя даныя пра які атрыманы намі з «альбома Бернардоні», з'яўляецца **фарны касцёл Унебаўзяцця Дзевы Марыі ў Гродне**, так званая «фара Вітаўта» [ЦНБ НАН Украіны, АР, 721 (589) С, арк. 2а]. Ён заўжды прыцягваў увагу краязнаўцаў як важны этап у гісторыі станаўлення каталіцкай канфесіі ў ВКЛ. Менш увагі надавалі яму гісторыкі архітэктуры з-за шматлікіх перабудоў, якія істотна змянілі аўтэнтычнае аблічча збудавання. Нягледзячы на гэта, за апошнія 30 гадоў (ужо пасля разбурэння храма ў 1961 г.) яму прысвечана вялікая колькасць публікацый па выніках даследаванняў гісторыкаў, археолагаў, рэстаўратараў і мастацтвазнаўцаў [61; 132; 139; 152, с. 121—124; 168; 219, с. 71—75].

Гістарычныя звесткі пра заснаванне фарнага касцёла ў Гродне ў значнай ступені міфалагізаваны. З прывілею вялікага князя Вітаўта гродзенскім яўрэям ад 1389 г. вынікае, што фарны касцёл у горадзе ў гэты час ужо існаваў (сапраўднасць гэтай граматы абвергнута даследчыкамі). Лічыцца, што першы будынак касцёла быў драўляны, але даныя пра будаўніцтва мураванага касцёла не стасуюцца паміж сабою. З адных крыніц гісторыка-краязнаўчага характару XIX — пачатку XX ст. вынікае, што мураваны касцёл на месцы драўлянага пабудаваны ў 1494 г. па фундацыі караля Аляксандра Ягелончыка, з другіх — у 1551 г. па фундацыі каралевы Боны. Гэтыя даныя абвяргаюць дзве розныя тагачасныя гістарычныя крыніцы. Адна з іх — «Сапраўдны выгляд Гродна, горада ў Літве», выкананы з натуры ў 1567 г. нямецкім рысавальшчыкам Гансам Адэльхаўзерам і выгравіраваны вядомым нюрнбергскім залатых спраў майстрам, картографам і гравёрам Мацеем Цюнтам. На гравюры горада на месцы фарнага касцёла дана выява прамавугольнага аднанефавага храма, арыентаванага алтаром на захад, з круглай ад аснавання вежай на паўднёва-ўсходнім вуглу пры галоўным фасадзе. Над ім надпіс на лацінцы: «Месца святое польскае ў горадзе» [217, с. 34—35]. У анатацыі да гэтай гравюры, паўторанай у кнізе «Гарады зямнога свету», выдадзенай у Кёльне ў 1575—1577 гг., адзначана: «Тут амаль не трапляюцца дамы, што прылягаюць адзін да аднаго, і амаль няма мураваных будынкаў, але ўсе пабудовы ў асноўным зроблены з дрэва» [217, с. 46]. Зразумела, што вызначыць па гравюры будаўнічы матэрыял фарнага касцёла немагчыма. Дапамагае заўвага з пісьма караля Стэфана Ба-



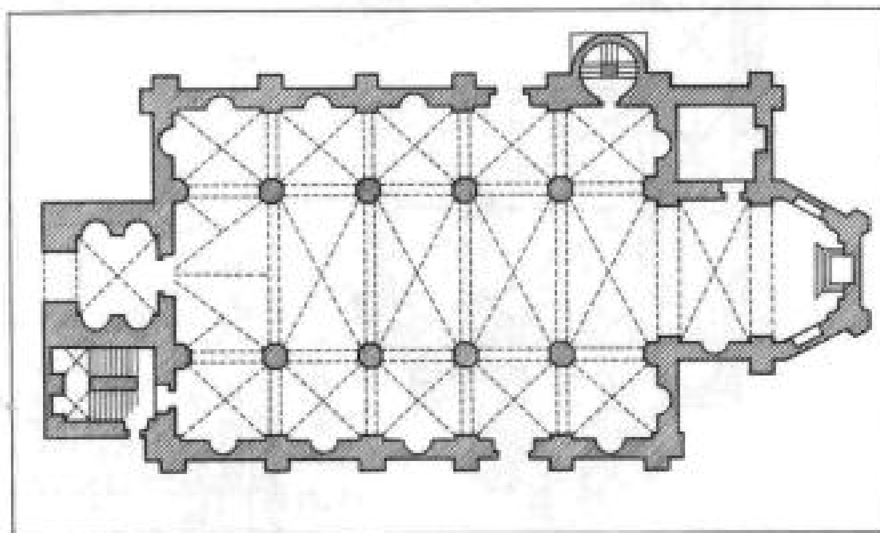
Гродна. Фарны касцёл Унебаўзяцця Дзевы Марыі (Фара Вітаўта). Выява на гравюры г. Гродна пачатку XVII ст. Т. Макоўскага.

торыя (правіў у 1576—1586 гг.; зрабіў Гродна сваёй сталіцай) рэгіянальнаму кіраўніку ордэна езуітаў І.П.Кампана, што гродзенскі фарны касцёл «самы вялікі і самы цудоўны ў Вялікім княстве Літоўскім, але драўляны» [168, с. 182]. Ён хацеў запрасіць у Гродна езуітаў дзеля развіцця адукацыі, пабудаваць школу, калегіум і мураваны касцёл, у якім жадаў быць пахаваным.

Вядомая маскоўская даследчыца гісторыі беларускай архітэктуры А.Квітніцкая (на падставе дакументаў Літоўскай метрыкі) лічыла, што мураваны фарны касцёл пабудаваны на сродкі Стэфана Баторыя ў 1579—1586 гг. і ў яго ўзвядзенні прымаў удзел муляр Антоні Дзікрып (ці Сцігрып), які перабудаваў таксама Стары гродзенскі замак пад кіраўніцтвам італьянскага архітэктара Скота з Пармы ў формах мясцовага рэнесансу [132, с. 34].

Польскі даследчык ксёндз Е.Пашэнда, на падставе матэрыялаў з архіва Ватыкана, больш дакладна акрэсліў час узвядзення мураванага касцёла 1584—1587 гг. [370, с. 191—195]. Гэтыя храналагічныя рамкі паказалі нам, што яго будаўніцтва было распачата ў год заканчэння будаўніцтва люблінскага касцёла езуітаў і завершана ў год пачатку будаўніцтва нясвіжскага касцёла езуітаў. Раней якія-небудзь гістарычныя дакументы, якія звязвалі гэтыя храмавыя пабудовы, адсутнічалі, як і звесткі пра архітэктара — аўтара праекта фарнага касцёла ў Гродне. Аднак ва ўведзенай намі ў навуковы ўжытак калекцыі чарцяжоў канца XVI ст. з Нясвіжа на адваротным баку другога аркуша прадстаўлены план мураванага культавага збудавання з надпісам на лацінцы: «План касцёла гродзенскага». Адзінства логікі творчага мыслення, канструкцый і кампазіцыйных прыёмаў, якія выкарыстоўваліся, агульнасць архітэктурнай графікі даюць падставы сцвярджаць, што менавіта Бернардоні (аўтар большасці чарцяжоў альбома) з'яўляецца стваральнікам праектаў не толькі касцёла езуітаў у Нясвіжы, але і фарнага ў Гродне. Нават храналагічна гэта адпавядае перапынку паміж яго двума будаўнічымі аб'ектамі [298, с. 171—175].

За сваю амаль 400-гадовую гісторыю гродзенскі фарны касцёл неаднаразова цярпеў ад пажараў, пасля падзелаў Рэчы Паспалітай быў прыстасаваны пад праваслаўную царкву (у 1803 г. зроблены яго архітэктурныя абмеры), у XIX — пачатку XX ст. тройчы карэнным чынам рэканструяваўся. З гэтай прычыны аўтэнтычную архітэктуру храма на разглядаемы перыяд можна аналізаваць толькі на падставе азначанага праектнага плана, выявы яго першапачатковага аблічча на гравюры Гродна таго ж Т.Макоўскага (1600 г.) і больш позніх абмерных чарцяжоў: плана, папярочнага сячэння і паўднёвага бака-

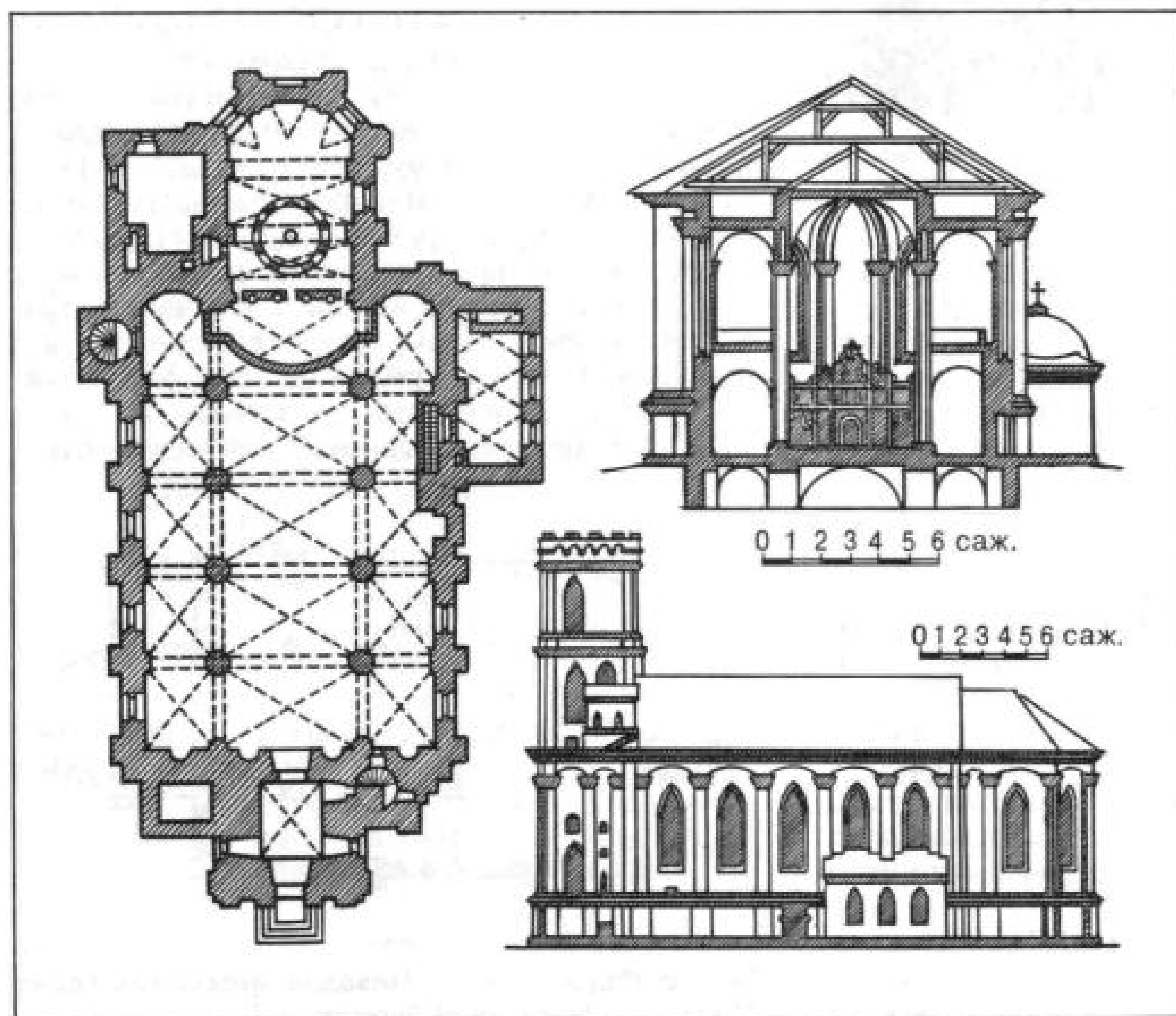


Гродна. Фарны касцёл. Паводле праектнага плана XVI ст. з альбома Дж.М.Бернардоні.

вога фасада, уведзеных у навуковы ўжытак А.Квітніцкай [РДГА, ф. 1286, воп. 1, спр. 57, арк. 16, 19, 21]. Дарэчы, новы касцёл быў арыентаваны алтаром на ўсход у адрозненне ад папярэдняга, адлюстраванага на гравюры М.Цюнта.

На праектным і абмерным чарцяжах прадстаўлены планы трохнефавага васьміслупавога храма даволі значных памераў (58,6 × 23 м), з гранёным выцягнутым прэсбітэрыем, які па шырыні і вышыні адпавядаў цэнтральнаму нефу, з чацверыковым уваходным аб'ёмам і сакрыстыяй з паўночнага боку вімы. Аднак паміж графічнымі матэрыяламі ёсць і пэўныя адрозненні, якія сведчаць, што праект не быў рэалізаваны дакладна. У праекце з паўднёвага боку ўваходнага чацверыковага аб'ёму з магутнымі сценамі, якія неслі шмат'ярусную вежу, паказаны амаль такіх жа памераў вялікі лесвічны блок з двухмаршавай лесвіцай (гэты элемент неаднаразова паўтараецца ў «альбоме Бернардоні»). Яшчэ адна лесвіца, круглая ў плане, але не вітая, як у гатычных храмах, а маршавая, размешчана на паўночным баку храма, каля сакрыстыі. Абедзве лесвіцы вялі на эмпоры над бакавымі нефамі, як у нясвіжскім касцёле, але відавочна, што тут, у праекце, Бернардоні ўпершыню спрабаваў увесці ў мясцовае культавае будаўніцтва распаўсюджаныя ў Італіі маршавыя лесвіцы, але не ўлічыў мясцовай гатычнай традыцыі ўзвядзення круглых вежаў з вітымі ўсходамі.

У натуры лесвіцы былі размешчаны ў тых жа месцах, але выкананы інакш. Вітыя ўсходы (у плане круглыя) былі ўкампанаваны ў чацверыкі невялікіх памераў. Як можна бачыць на гравюры Т.Макоўскага, лесвічны чацвярык на галоўным фасадзе завяршаўся шмат'ярусней круглай вежачкай, ніжэйшай за асноўную. Па абмерах — з поўначы да ўваходнага чацверыка быў прыбудаваны прамавугольны аб'ём, які меў, верагодна, кампазіцыйнае прызначэнне зрабіць галоўны фасад сіметрычным. Акрамя таго, у планах крыху адрозніваюцца памеры і форма прэсбітэрыя і сакрыстыі. На абмерных чарцяжах бачна таксама, што з поўдня да касцёла прылягала прамавугольная ў плане (два квадраты)



Гродна. Фарны касцёл. Абмерныя чарцяжы 1803 г.

капліца, перакрытая двума самкнутымі купаламі, якая адсутнічае ў праекце і на гравюры. Аднак на праектным плане ў другой ад алтара травеі бакавых нефаў паказаны сіметрычныя праёмы, як і ў нясвіжскім касцёле езуітаў.

Самым цікавым у архітэктоніцы гродзенскага фарнага касцёла, на нашу думку, было тое, што ён меў структуру «несапраўднай» базілікі. Гэта значыць, што сярэдні неф быў вышэй за бакавыя, але не меў верхняга бакавога асвятлення. Усе тры нефы звонку былі «апрануты» ў адзіны суцэльны аб'ём, накрыты высокім клінаватым дахам, што адлюстравана на гравюры Т.Макоўскага. Шматсхільны дах гранёнай алтарнай часткі быў крыху ніжэйшы за асноўны, у выніку вышынная дынаміка аб'ёмаў нарастала ад алтара да магутнай шмат'яруснай вежы з фігурным завяршэннем на галоўным фасадзе, якая дамінавала ў кампазіцыі і стварала звыклы для таго часу сілуэт храма. Падобны готыка-рэнесансны тып культавага будынка быў распаўсюджаны ў XVI ст. у дойлідстве не толькі Беларусі, але і Літвы, Польшчы, Чэхіі і шэрагу іншых краін Цэнтральнай Еўропы. Менавіта таму з'яўленню ў беларускім дойлідстве кананічнай лацінскай крыжова-купальнай базілікі мусіла папярэднічаць «протабазіліка» гродзенскага фарнага касцёла.

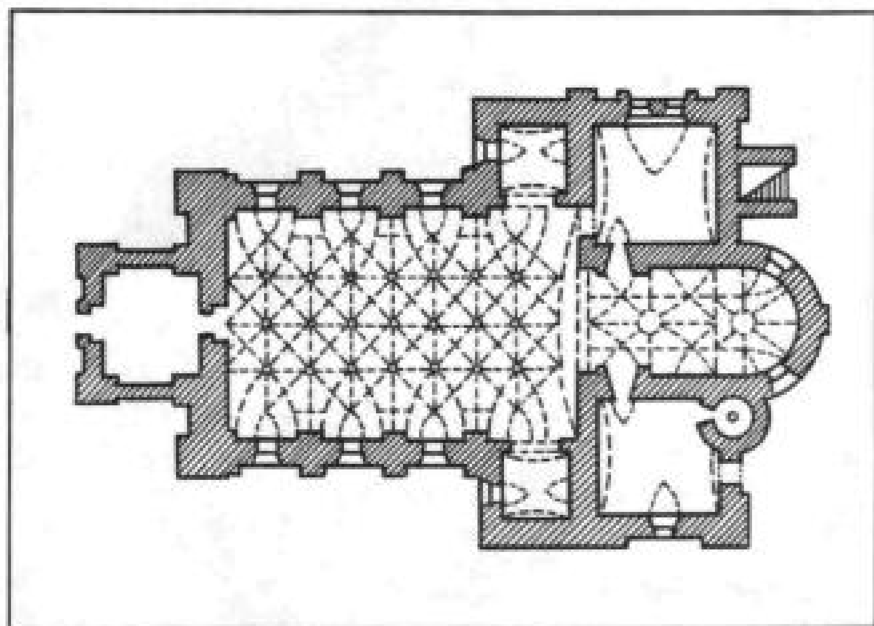
Сцены асноўнага аб'ёму, прэсбітэрыя і ніжняга чацверыка вежы мацаваліся контрфорсамі, вырашанымі накшталт пілястраў, якія ўверсе злучаліся лучковымі аркамі, утвараючы на бакавых фасадах рытмічную рэнесансную аркаду, але з выразнай перавагай вертыкальных прапорцый у параўнанні з італьянскімі ўзорамі. У прасценках паміж пілястрамі размяшчаліся высокія вузкія гатычныя вокны са стральчатым абрысам, на вежы былі байніцы. Характэрны мастацкі эфект дасягаўся кантрастам чырвонага колеру адкрытай муроўкі сцен і белай тынкоўкі дэкаратыўных элементаў, як і ў храмах беларускай готыкі (пазней будынак быў цалкам атынкаваны). Відавочна, што ў гэтым, адным з самых адметных помнікаў беларускага сакральнага дойлідства, элементы мясцовай готыкі і рэнесансу паўсюдна знітаваны з архітэктурнымі формамі італьянскага паходжання як у архітэктоніцы, так і дэкоры збудавання.

У наступным помніку нацыянальнага сакральнага дойлідства, узведзеным дакладна ў той жа час, знітаванне форм мясцовай готыкі і рэнесансу з новымі архітэктурнымі павевамі дало яшчэ адзін непаўторны варыянт мастацкага сімбіёзу. Паводле інвентароў канца XVIII—XIX ст., **Троіцкі касцёл у в. Чарнаўчыцы** (Брэсцкі раён) пабудаваны ў 1585—1595 гг. па фундацыі Сіроткі [НБВУ. АР, ф. 4, спр. 2934]. Археалагічныя даследаванні паказалі, што ў ім памеры цэглы і гатычная тэхніка муроўкі аналагічныя клецкаму фарнаму касцёлу. На жаль, складаны генезіс архітэктуры Троіцкага касцёла пры яе аналізе (у асноўным у працах У.А.Чантурыі) прыводзіў часам да памылковых высноў [246, с. 26; 247, с. 75].

в. Чарнаўчыцы. Троіцкі касцёл. Галоўны фасад.

Архітэктоніка касцёла, як і большасці тагачасных каталіцкіх храмаў на Беларусі, складаецца з прамавугольнага залавага асноўнага аб'ёму (нефа) і роўнавысокага з ім выцягнутага прэсбітэрыя, які мае віму і паўкруглае завяршэнне. Падобная форма алтарнай часткі, безумоўна, не гатычная, як лічыў У.А.Чантурыя, а наадварот, бліжэй да храмавых пабудоў эпохі барока. Абедзве роўнавысокія часткі касцёла аб'яднаны прафіляваным карнізам і накрыты высокім клінаватым дахам з агульным вільчыкам і трохвугольным франтонам (а не гатычным шчытом) на галоўным фасадзе. Новае ў тэктоніцы храма (у параўнанні з культавымі

збудаваннямі папярэдняга часу) — гэта наяўнасць у ім трансепта, які надае плану выгляд лацінскага крыжа. Аднак трансепт прадстаўлены тут не ў поўнай акрэсленай архітэктурнай форме, а як рудымент, і мае незвычайную будову. На ўзроўні карніза папярочны неф выглядае як невялікая раскрапоўка асноўнага нефа, што дазволіла захаваць у вонкавай кампазіцыі традыцыйны готыка-рэнесансны дах, а ўнутры — адзінае для ўсяго кафалікона цыліндрычнае скляпенне. Яно аздоблена нізкарэльефнымі «несапраўднымі» кесонамі сеткаватага малюнка, утворанымі ляпнымі ўзорыстымі псеўданервюрамі — наватарскае асэнсаванне гатычнай канструкцыі як дэкаратыўнай формы. Аналагічны дэкор мае і скляпенне прэсбітэрыя, якое стварае непаўторную мастацкую аздобу інтэр'ера. Аднак у ніжнім сячэнні (напрыклад, на ўзроўні вокнаў) план мае, як мы адзначалі, выразную форму лацінскага крыжа, таму што трансепт ступеньчата пераходзіць у невысокія квадратныя аб'ёмы, якія нагадваюць бакавыя капліцы, накрытыя аднасхільнымі дахамі. Тарцы гэтых капліц зроблены ў адну лінію з яшчэ меншымі па вышыні сіметрычнымі прыбудовамі сакрыстый, што надае форме плана ўсяго збудавання строгасць і гармонію. Агульная ж аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя ўскладняецца і дынамічна нарошчваецца.



в. Чарнаўчыцы. Троіцкі касцёл. План.

Пластыку кампазіцыі ў алтарнай частцы ўзмацняе цыліндрычная вежачка з шатровым пакрыццём і вітымі ўсходамі ўнутры (вядуць на вышкі храма), размешчаная ў месцы злучэння паўднёвай сакрыстыі з алтарнай апсідай. Гэтая вежа сваім нетрадыцыйным размяшчэннем і будовай, характэрнай для абарончага дойлідства, асабліва інтрыгавала даследчыкаў. Археолагамі-рэстаўратарамі выяўлена, што яна часткова закрывае першапачатковае замураванае акно і карніз. Гэта азначае, што вежа прыбудавана пазней, верагодна, адначасова з сакрыстыяй і ніжняй часткай трансепта (пра гэта сведчыць адсутнасць перавязкі ў падмурках паміж імі і асноўным аб'ёмам). А.Кушнярэвіч выказвае слушную думку, што «першапачаткова планавалася паставіць вежу перад галоўным фасадам, аднак па якіх-небудзь абставінах гэта не было зроблена» [152, с. 105]. Мы паспрабуем абгрунтаваць гэтую гіпотэзу з мастацтвазнаўчых пазіцый.

Касцёл у в. Чарнаўчыцы ўзводзіўся па фундацыі Сіроткі адначасова з касцёлам езуітаў у

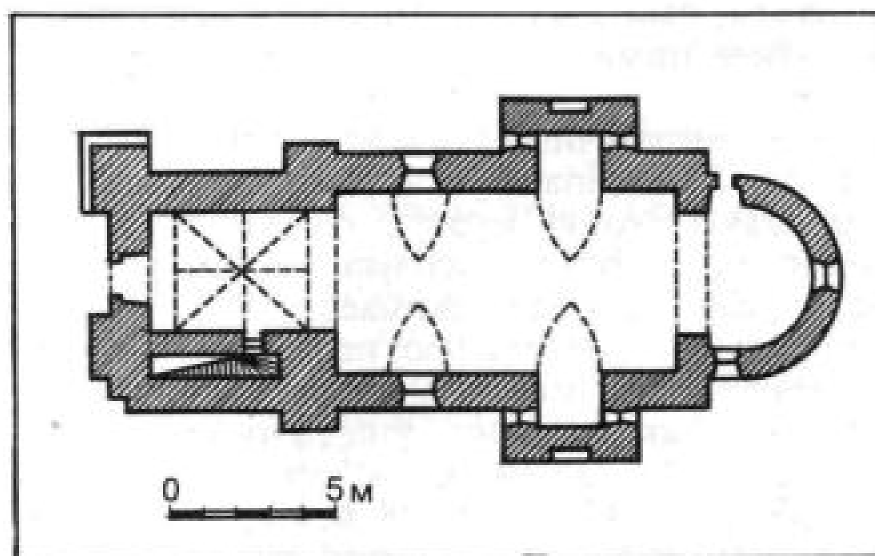
в. Чарнаўчыцы. Троіцкі касцёл. Фрагмент інтэр'ера.

в. Новы Свержань. Касцёл св. Пятра і Паўла. Выгляд з боку алтара.

Нясвіжы, хаця і распачаты крыху раней, мусіў у нейкай ступені трапіць пад яго мастацкі ўплыў. Па-першае, узнікла неабходнасць узмацніць у ім ролю трансепта, каб падкрэсліць яго каталіцкую прыроду. Мяняць цалкам кампазіцыю збудавання, верагодна, было ўжо позна і таму ўзніклі нізкія бакавыя прыбудовы (надалі плану выгляд лацінскага крыжа). Па-другое, пад уплывам барочнага першаўзору ўзнікла жаданне пакінуць галоўны фасад плоскім, бязвежавым. Як ужо адзначалася, вежу-званіцу на галоўным фасадзе звычайна прыбудоўвалі крыху пазней, пасля асадкі асноўнага будынка, як у клецкім фарным касцёле. Аналагічна яму сцены чарнаўчыцкага касцёла на бакавых фасадах умацаваны контрфорсамі, а вось вежа для званоў на галоўным фасадзе адсутнічае (яна пастаўлена адасоблена ад храма). Суровая сярэднявечная архітэктура чатырох'яруснай прызматычнай вежы-званіцы, завершанай традыцыйным для народнага дойлідства шатром-«каўпаком», дакладна адпавядае архітэктурнаму вырашэнню вежы-званіцы каля нясвіжскага касцёла езуітаў. Як і ў ім, пры асобнай пастаноўцы званіцы засталася неабходнасць трапляць у паддашак храма, таму ў чарнаўчыцкім касцёле прыбудавалі каля алтара круглую гатычную вежачку з вітымі ўсходамі. На наш погляд, яе размяшчэнне тут пацвярджае магчымасць існавання аналагічнай вежы каля прэсбітэрыя і ў нясвіжскім касцёле, пра якую ўжо ішла гаворка. Галоўны фасад, такім чынам, застаўся бязвежавым, але ён завершаны не шчытом, як гатычныя храмы, і не фігурным барочным франтонам з валютамі, а сціплым трохвугольным франтонам са стрыманым дэкорам у выглядзе прамавугольных і круглых плоскіх ніш. Гэты дэкор, відавочна, адрозніваецца ад гатычных узораў, але ён яшчэ вельмі далёкі ад ордэрнай пластыкі барока. З вышэй сказанага вынікае, што *готыка-рэнесансная ў аснове архітэктура Троіцкага касцёла ў Чарнаўчыцах*, які адносіцца да арэалу ўплыву першага помніка барока на Беларусі, *стала адначасова першым крокам станаўлення нацыянальнай разнавіднасці барока.*

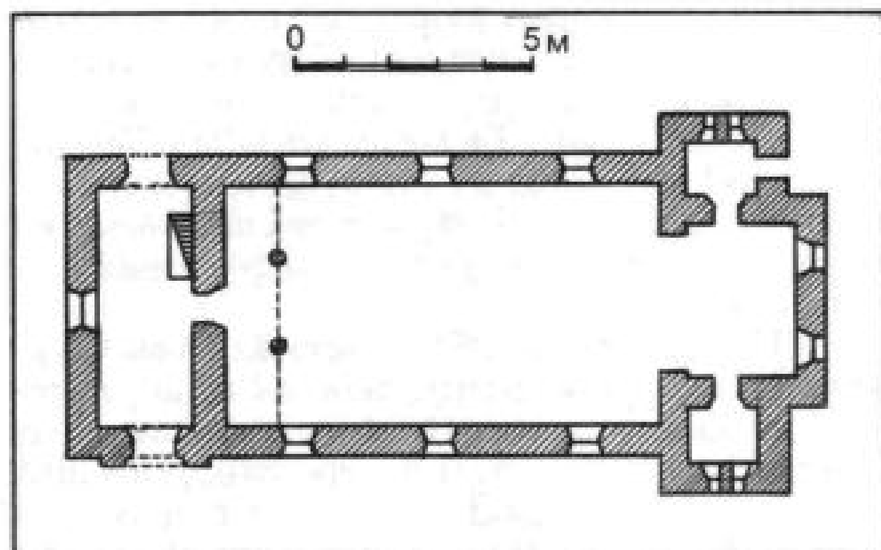
У 1575 г. Сіротка набыў **мястэчка Новы Свержань** (Стаўбцоўскі раён), якое да гэтага належала вядомаму праваслаўнаму магнацкаму роду Храптовічаў [384, с. 677], і, верагодна, да канца XVI ст. тут з'явіліся два мураваныя храмы. Іх канфесійная прыналежнасць і час пабудовы падаваліся ў гістарычных крыніцах вельмі супярэчліва, і гэтыя розначытанні перайшлі з клерыкальных і краязнаўчых прац у сучасныя энцыклапедычныя выданні. Толькі даследаванні апошняга часу дазволілі адносна дакладна вызначыць галоўныя характарыстыкі гэтых помнікаў сакральнага дойлідства [152, с. 106—117]. Трэба падкрэсліць, што яны абодва маюць незвычайную арыентацыю алтарнай часткі на поўдзень, што абумоўлена, відавочна, планіровачнай структурай мястэчка, якая склалася на той час, і рэльефам мясцовасці.

Петрапаўлаўскі касцёл пастаўлены на развілцы асноўных шляхоў зносін і павернуты галоўным фасадам да вялізнай гандлёвай плошчы мястэчка. Доўгі час лічылася, што ён пабудаваны як кальвінскі збор. Аднак копіі XVIII ст.



в. Новы Свержань. Касцёл св. Пятра і Паўла. План.

больш ранніх першапачатковых фундушаў храма сведчаць, што ён заснаваны ў 1588 г. Сіроткам, які вылучыў сродкі і пляц пад каталіцкі касцёл, дзе служба павінна праводзіцца «па рымскім абрадзе» [НГАБ, ф. 1781, воп. 27, спр. 252,



в. Новы Свержань. Успенская царква. План.

арк. 1—2]. Гэтыя звесткі пацвярджаюцца будаўнічай тэхнікай і архітэктонікай збудавання. Храм мае характэрную для касцёлаў готыка-рэнесансную кампазіцыю і складаецца з прамавугольнага асноўнага аб'ёму, паўкруглай апсіды і магутнай шмат'яруснай чацверыковай вежы-званіцы на галоўным фасадзе. Прэсбітэрый не мае вімы і зроблены больш нізкім за кафалікон, што яшчэ больш узмацняе нарастанне дынамікі архітэктурных мас ад алтара да ўваходнай вежы. У той жа час наяўнасць алтарнай апсіды абвяргае версію пра рэфармацкае паходжанне храма. Адметнасцю збудавання, як мы лічым, «сіроткаўскім следам» у яго архітэктуры з'яўляецца наяўнасць трансепта, які надае плану выгляд лацінскага крыжа. Тут трансепт больш выразны, чым у чарнаўчыцкім касцёле, хаця і не мяняе прынцыпова залавай структуры інтэр'ера.

Стратыграфічныя даследаванні паказалі, што ўсе часткі Петрапаўлаўскага касцёла маюць аднолькавую тэхніку муроўкі фундаментаў, што сведчыць пра іх адначасовую закладку. Вышэй падмуркаў асноўны аб'ём мае гатычную муроўку, а вежа — рэнесансную; перавязка паміж імі адсутнічае. Гэта, у сваю чаргу, сведчыць аб тым, што вежа, як звычайна, узведзена крыху пазней за асноўны аб'ём. Аднак характэрна, што ў інтэр'еры ніжні чацвярык вежы, перакрыты крыжовым скляпеннем, прасторава зліты з кафаліконам, які перакрыты цыліндрычным скляпеннем з распалубкамі. Падпружныя аркі, як і контрфорсы, у гэтым будынку, які мае даволі масіўныя сцены, адсутнічаюць. Таўшчыня бакавой заходняй сцяны ніжняга яруса чацверыка вежы дадаткова павялічана падпорнай сценкай дзеля размяшчэння ўнутры яе лесвіцы на званіцу, што, хоць і нязначна, парушае строгую сіметрыю збудавання. У гэтым прыёме мы бачым жаданне пазбавіцца ад прыбудовы гатычнай цыліндрычнай вежачкі з вітымі ўсходамі, што, як пупавіна, злітоўвала новую архітэктуру з папярэднім часам.

Вежа-званіца складаецца з трох чацверыковых ярусаў, якія паступова нязначна змяншаюцца па памерах, і накрыта пакатым чатырохсхільным шатром-«каўпаком». Ніжні чацвярык па вышыні роўны з асноўным аб'ёмам і аб'яднаны з ім агульнай цягай карніза; унутры ён падзелены на бабінец і хоры над ім. Вонкавыя вуглы ніжняга яруса вежы ўмацаваны магутнымі пілонамі, што надае яму канструкцыйную і візуальную ўстойлівасць. Сярэдні ярус вылучаецца тыпова рэнесансным дэкорам у выглядзе трайчастай паўцыркульнай аркады, рытмічна падзеленай пілястрамі на фоне глухіх сцен. Верхні ярус таксама аздоблены пляскімі паўцыркульнымі арачнымі нішамі. Матыў паўцыркульнай аркі ў дэкоры і канструкцыі будынка надае яму стылявое адзінства. Першапачаткова сцены не былі атынкаваны, і спалучэнне пабеленых дэкаратыўных элементаў з адкрытай муроўкай узмацняла іх пластычную выразнасць і гарманічны рытм. Вядома, што раней вежа была вышэй: у 1818 г. ураган знёс дах і часткова разбурыў верх [НГАБ, ф. 1781, воп. 27, спр. 428, арк. 1а]. У хуткім часе вежу аднавілі, але зрабілі больш нізкай, а будынак упершыню атынкавалі.

Амаль адначасова з Петрапаўлаўскім касцёлам, у 1590 г., Мікалай Крыштоф Радзівіл Сіротка заснаваў **у Новым Свержані** праваслаўную **Успенскую царкву** [178-І, с. 108; 65, с. 10—11], магчыма, вымушаны падтрымліваць традыцыі Храптовічаў. Дакументам ад 10 верасня 1592 г. ён вылучыў на гэтую царкву тры валокі зямлі, сенажаць і бясплатны памол на млыне. Акрамя таго, святар мог сыціць 10 медніц мёду, а воск выкарыстоўваць для царквы. Пазней храм перайшоў да уніятаў і пры ім быў створаны базыльянскі манастыр. У 1743 г. Міхал Казімір Радзівіл Рыбанька вылучыў базыльянам 74 000 злотых, што дало ім магчымасць часткова аднавіць храм [152, с. 111].

Успенская царква таксама арыентавана ал-

тарам на поўдзень і павернута да галоўнай плошчы мястэчка бакавым заходнім фасадам; магчыма таму, што з усходняга боку адразу за ёй пачынаецца значнае падзенне рэльефу. Нетрадыцыйнае размяшчэнне храма паўплывала на яго архітэктуру. У кампазіцыі дамінуе высокая чацверыковая вежа, якая нібыта вырастае з вузкага нартэкса, распластанага па шырыні прамавугольнага кафалікона. Галоўны ўваход у царкву зроблены не па восі сіметрыі будынка, а на заходнім фасадзе, з боку плошчы, і акцэнтаваны рэнесансным парталам з ордэрнымі элементамі. Вежа звонку не падзелена на ярусы і не мае светлавых праёмаў. Яе своеасаблівасць падкрэслівае вельмі выцягнутая па вертыкалі дэкаратыўная плоская ніша з паўцыркульным завяршэннем, размешчаная на паўночным фасадзе.

Падобны дэкор вежаў меў яшчэ адзін культавы помнік гэтага рэгіёну — касцёл дамініканцаў у Стоўбцах, пабудаваны ў другой палове XVII ст. Гэта дазваляе нам пагадзіцца з меркаваннем А.Кушнярэвіча пра больш позняе паходжанне вежы на падставе характару муроўкі. Увогуле мастацтвазнаўчае вызначэнне аўтэнтычнасці вышынных элементаў помнікаў сакральнага дойлідства канца XVI ст. (пры адсутнасці графічных матэрыялаў таго часу) — справа даволі складаная з-за іх шматразовых рэканструкцый па тэхнічнай ці эстэтычнай неабходнасці. Больш уяўныя сляды пазнейшай перабудовы мае алтарная частка Успенскай царквы, але і яна, па археалагічных даных, адпавядае першапачатковым параметрам падмуркаў.

Новыя павевы ў трактоўцы вышынных элементаў у кампазіцыі культавых збудаванняў таго часу (дзякуючы архіўным графічным крыніцам) можна заўважыць у каталіцкіх кляштарных комплексах Нясвіжа — цэнтра Радзівілаўскай ардынацыі.

Свае наступныя фундацыі на карысць касцёла Сіротка ажыццяўляў ужо разам з жонкай Эльжбетай Яўхіміяй з роду Вішнявецкіх. Першым іх агульным намаганнем было заснаванне і будаўніцтва **ў Нясвіжы мураванага комплексу касцёла св. Яўхіміі і кляштара жаночага ордэна бенедыкцінак**. Разглядаючы спадчыну Сіроткі ў галіне сакральнага будаўніцтва, нельга не прааналізаваць яго ролю не толькі ў справе фундацыі кляштара, але і стварэнні архітэктурнага вырашэння.

Матывацыяй чарговага этапа будаўнічай дзейнасці Сіроткі было яго жаданне «асадзіць»

в. Новы Свержань. Успенская царква. Здымак пачатку XX ст.

у Нясвіжы законніц ордэна бенедыкцінак з мэтай выхавання і адукацыі «паненак шляхецкага паходжання» каталіцкага веравызнання і, у першую чаргу, прадстаўніц жаночай паловы роду Радзівілаў. Ордэн бенедыкцінак, разам з езуітамі, бернардзінцамі і дамініканцамі, сваёй дзейнасцю найбольш паслядоўна праводзіў рашэнні Трыдзенцкага сабора, вызначаўся высокім узроўнем духоўнасці і культуры. Гісторыя існавання ордэна на зямлі Нясвіжа ахоплівае амаль што тры з паловай стагоддзі і ад самага пачатку была не простай. Для прыцягнення ў Нясвіж місіі бенедыкцінак з іх галоўнай рэзідэнцыяй у Хелмне князь надаў ім надзвычай багаты фундуш, каб стварыць для іх трывалую эканамічную базу [280, с. 127]. «Добра фундушовы» ўключалі фальварак Гавезна са 170 валокамі зямлі. Да патрабаванняў бенедыкцінак Сіротка ставіўся надзвычай чула і ўважліва, прапанаваў, каб «самі панны, калі Бог паможа, па парадзе тых, хто разумее, выбяруць месца пад кляштар, а затым ужо, у адпаведнасці з месцам, і форма будынка кляштара імі вызначыцца» [280, с. 128].

Пад будаўніцтва кляштара было вылучана 11 моргаў гарадской тэрыторыі, якую кіраўніца ордэна ў Рэчы Паспалітай Магдалена Мартэнская ў лістападзе 1590 г. вызначыла сама. Ёю, ра-

зам з князем і яго архітэктарам, былі абумоўлены планіровачныя асаблівасці будучага збудавання, якое павінна было спалучаць і кляштарныя, і свецкія адукацыйна-выхаваўчыя функцыі. Ужо існаваўшыя на той час рэзідэнцыі бенедыкцінак у Польшчы — Хелмне (1578 г.), Торуні (1579 г.), Жарновіцах (1589 г.) — мелі, на погляд М.Мартэнскай, «стыль старасвецкі». Таму ў Нясвіжы, маючы магчымасць ствараць ад пачатку і ўлічыць усё неабходнае, сукупна была распрацавана прынцыпова новая канцэпцыя кляштарнага комплексу, якая апярэджвала свой час. Па падліках «муратараў і геометраў некаторых свядомых», як адзначаў сам князь, быў складзены папярэдні рахунак будаўніцтва, на якое з 1590 па 1595 г., Сіротка выдаткаваў 7000 злотых, а праз 7 гадоў яшчэ 2000 на ўтрыманне будынкаў [280, с 129].

Спачатку 10 манашак-бенедыкцінак, што прыбылі ў Нясвіж у верасні 1591 г., жылі ў прыстасаваных драўляных будынках. Фундаменты мураванага кляштарнага комплексу былі закладзены ў маі 1593 г., а ўжо праз 3 гады, у кастрычніку 1596 г., бенедыкцінкі размясціліся ў новым збудаванні, якое адпавядала іх патрэбам і правілам ордэна. Касцёл і двухпавярховы кляштар узводзіліся адначасова і стварылі цэласны архітэктурны ансамбль з Е-падобнай кампазіцыяй плана. Як падкрэсліваецца ў візітацыі комплексу за 1848 г.: «залы кляштарныя з касцёлам мурам звязаны» [НГАБ, ф. 1781, воп. 27, спр. 283, арк. 1—2].

Касцёл, асвячоны ў гонар св. Яўхіміі 12 чэрвеня 1597 г. жмудскім біскупам Мельхіёрам Гедройцам [365, с. 310], уяўляе аднанефавы аб'ём з

Нясвіж. Касцёл св. Яўхіміі і кляштар бенедыкцінак. Агульны выгляд.

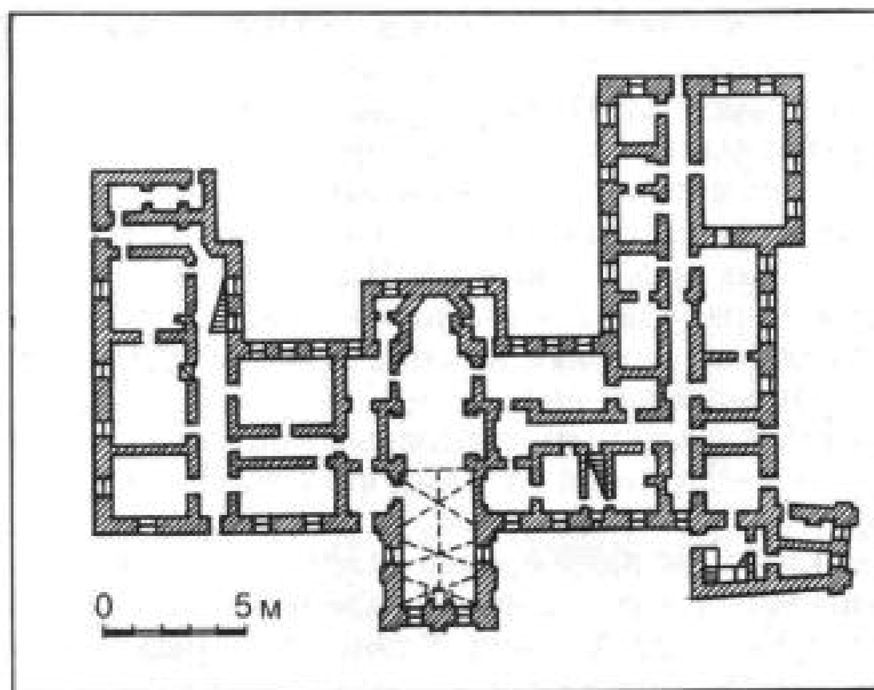
неглыбокім трансептам, які ўтварае ў плане лацінскі крыж, але гэтая структура схавана ў аб'ёме кляштара. Звонку сяродкрыжжа першапачаткова было падкрэслена невялікай вежачкай з купалком. З усходу ад сцен кляштара выступае гранёная апсіда прэсбітэрыя — прыкмета гатычнай спадчыны. У адну лінію з алтарнай сцяной зроблены невялікія простакутныя сакрыстыі.

Як можна бачыць на гравюры Нясвіжа (1600 г.) Тамаша Макоўскага і яго ж ілюстрацыі да «Панегірыка братоў Скарульскіх» князю М.К.Радзівілу Сіротку (1604 г.) [311, с. 26], касцёл на той час нязначна выступаў з захаду за чырвоную лінію кляштара і меў бязвежавы фасад, завершаны трохвугольным франтонам. Па баках фасад фланкіравалі невялікія круглыя вежачкі з вітымі ўсходамі, добра знаёмыя па помніках беларускай готыкі і рэнесансу. Такія ж вежачкі па баках фасада, як мы ўжо адзначалі раней, меў першапачаткова не толькі касцёл езуітаў Божага Цела, але і першы фарны касцёл у Нясвіжы, закладзены яшчэ да прыезду Бернардоні ў Нясвіж. Такім чынам, няма падставы лічыць, што гэты архітэктурны элемент быў «улюбёным рэпертуарам» Бернардоні, як гэта сцвярджае

польскі даследчык Т.Бернатовіч [280, с. 134]. Наадварот, як можна бачыць з унікальнага альбома чарцяжоў канца XVI ст. з Нясвіжа, Бернардоні прынёс з Італіі ў архітэктуру Рэчы Паспалітай узоры больш зручных і прасторных маршавых лесвіц. Хутчэй італьянскі дойлід пад уплывам князя быў вымушаны аддаваць даніну мясцовай традыцыі, як гэта і было зроблена, напрыклад, у гродзенскім фарным касцёле, дзе запраектаваныя ім маршавыя лесвіцы ў працэсе будаўніцтва замянілі на традыцыйныя вітыя ўсходы. Аднак трыадзінства месца, часу і творчага падыходу дазваляе аднесці і гэты выдатны архітэктурны помнік, як і некаторыя іншыя са спадчыны Сіроткі, да аўтарства яго прыдворнага архітэктара Дж.М.Бернардоні, хаця прамых гістарычных дакументаў у пацвярджэнне гэтага пакуль што не знойдзена.

Да касцёла з поўначы і поўдня прылягаюць Г-падобныя крылы кляштара, якія ствараюць амаль сіметрычны франтальны фасад ўсяго комплексу, што надае яму параднасць і строгую ўрачыстасць. На самой жа справе крылы комплексу ў ім неаднолькавыя і несіметрычныя, што абумоўлена іх розным функцыянальным прызначэннем. Паўднёвае крыло, дзе жылі манашкі, большае па аб'ёму, мае калідорную сістэму планіроўкі і больш разнастайную структуру памяшканняў. На першым паверсе знаходзіліся асобны ўваход у кляштар, капліца для манашак, гасцінныя «ізбы», сталовая і кухня, «месцы сакрэтныя», а на другім — келлі манашак і настаяцельніцы, бібліятэка, капітула і навіцыят [280, с. 131]. Меншае па памерах паўночнае крыло комплексу, прызначанае для «паненак свецкіх», якія выхоўваліся пры кляштары, мела асобны ўваход з тарца будынка, калідорна-галерэйную сістэму планіроўкі з часткова аднабаковым размяшчэннем жылых і вучэбных памяшканняў. Відавочна, што рознасць функцый паміж крыламі комплексу і іх ізаляванасць былі прадугледжаны ад пачатку. Трапіць з аднаго крыла ў другое можна было праз сутарэнні пад касцёлам, але падземны ход кантраляваўся. Менавіта патрэба ў функцыянальнай ізаляванасці свецкай і манастырскай частак і спарадзіла, на наш погляд, адкрытасць, незамкнутасць планіровачнай кампазіцыі комплексу, што на той час было першаадкрыццём.

Характэрна, што гэта абумоўлена патрабаваннямі рэлігійных правіл, а не абарончай функцыяй, якая была ўласцівая дойлідству папярэдняга часу. Нават калегіум езуітаў, пабудаваны тым жа італьянскім дойлідам, падобны да рэнесансных палацца з унутранымі дворыкамі, абкружанымі аркаднымі галерэямі, сваёй замкнутасцю больш нагадваў абарончае збудаванне, чым ансамбль бенедыкцінскага кляштара. І ўсё ж кляштар таксама меў пэўнае абарончае прызначэнне. Ён размяшчаўся пры падыходзе да Нясвіжа з боку Слуцка і Клецка і з'яўляўся адным з пунктаў гарадскіх умацаванняў. У візітацыі манастырскага комплексу за 1848 г. адзначана: «Касцёл паміж кляштарамі мураванымі ў абодва бакі мае на фронце вежу з гадзіннікам, кляштар на ўзгорку, з вежай пры ўваходзе з паўночнага боку, а з іншых бакоў валамі і равамі абкружаны» [НБВУ. АР, ф. 4, спр. 2318]. Да таго ж ён абнесены магутнай мураванай сцяной. Такім чынам тут фартыфікацыйныя прыстасаванні былі вынесены за межы комплексу, каб надаць яму большую ўнутраную планіровачную свабоду, абумоўленую толькі «мірнай» рэлігійна-адукацыйнай функцыяй. Такі падыход адлюстраваў тэндэнцыю да стварэння адкрытых рэпрэзентатыўных архітэктурных ансамбляў эпохі барока.



Нясвіж. Касцёл св. Яўхіміі і кляштар бенедыкцінак. План.

Яшчэ адно сведчанне імкнення ізаляваць манашак ад свецкіх паненак можна ўбачыць у незвычайнай арганізацыі ўнутранай прасторы самой святыні. Адразу па-за трансептам неф пасярэдзіне вышыні падзелены на два ярусы, перакрытыя магутнымі «старасвецкімі» скляпеннямі з распалубкамі, без падпружных арак. Верхні ярус, агароджаны драўлянай разной балюстрадай, прызначаўся для манашак-бенедыкцінак.

У постсіроткаўскі перыяд кляштарны комплекс бенедыкцінак зазнаў яшчэ шмат перабудоў і рамонтаў. Вылучым два найбольш буйныя будаўнічыя этапы ў яго гісторыі, якія храналагічна адпавядаюць істотным зменам у архітэктурным абліччы княжацкай рэзідэнцыі і ўсяго горада. У першай палове XVIII ст. (да 1733 г.) цалкам перабудаваны галоўны фасад касцёла: разабраны круглыя вежачкі з вітымі ўсходамі, неф прасторава падоўжаны на захад, за чырвонай лініяй кляштара ўтвораны квадратны ў плане аб'ём з магутнымі сценамі, які ўвянчала шмат'ярусная вежа, падобная на вежы нясвіжскага замка. Гэтае падабенства дазваляе лічыць, што азначаныя перабудовы выкананы пад кіраўніцтвам Казіміра Антонія Ждановіча, прыдворнага архітэктара князя Радзівіла Рыбанькі, які ўзнаўляў княжацкую рэзідэнцыю пасля разбурэнняў Паўночнай вайны.

Вуглы прыбудаванай часткі, не звязанай перавязкай з асноўным мурам (каб яна магла трывала несці магутную вежу), мусілі ўзмацніць на абодвух ярусах ніжняга чацверыка так званымі «езуіцкімі» скляпеннямі, у якіх распалубкі сыходзяцца па дыяганалі вугла. Гэта робіць скляпенне больш лёгкім і адначасова прасторава больш «жорсткім», устойлівым. У распалубкахлюнетах на абодвух ярусах размешчаны вокны. Дзякуючы гэтаму прыёму змянілася ўся кампазіцыя галоўнага фасада з цэнтральна-восевай, якой яна была раней, на двухвосевую, што падкрэслена і размяшчэннем пілястраў. Цяпер вежа не існуе, але яе можна ўбачыць на малюнку Напалеона Орды (1876 г.) [319; 382]. Намі знойдзены таксама архіўны абмерны чарцёж вежы, зроблены ў 1879 г., пасля таго як яе пашкодзіла маланка [РДВГА, ф. 349, воп. 19, спр. 4409]. Пазней яе разабралі. Два верхнія васьміграннымя ярусы мелі аднолькавае сячэнне, але даволі значна скарачаліся па вышыні і завяршаліся фігурным барочным купалам з двух'яруснай «банькай»-сігнатуркай. Такое вырашэнне надавала вежы масіўнасць і веліч, але адначасова дынамічнасць і маляўнічасць. У дэкоры выкарыстаны элементы ордэрнай пластыкі, характэрнай для сталага барока.

Новы этап разбудовы комплекса наступіў у 1760-я гг., пры князю К.С.Радзівіле Пане Каханку. У 1763 г. ансамбль дапоўніла надбрамная вежа ў стылі позняга беларускага барока, так званага віленскага. Цікава, што ў «Рэестры прыходу і расходу касцёла і кляштара бенедыкцінак нясвіжскіх», які ахоплівае 1733—1811 гг., пяць разоў упамінаецца архітэктар з Вільні, аплата за яго працу, але прозвішча не называецца [280, с. 133]. Магчыма, ён і ёсць аўтар надбрамнай вежы. Цэнтрычнае квадратнае ў плане збудаванне мае ўнутры чатыры ярусы, а звонку — тры, якія паступова змяншаюцца па памерах і падзелены развітымі прафіляванымі карнізамі. Багацце і маляўнічасць дэкаратыўнай аздобы ўгару ўзрастае, вуглы афармлены разнастайнымі пілястрамі, вокны — фігурнымі абрамленнямі. Завяршае вежу прыгожы барочны купалок. Драўляныя дзверы ў браме з абодвух бакоў аздоблены па-мастацку выкананымі кованымі металічнымі накладкамі. Да ўвахода з боку горада вядзе адмысловая лесвіца, якая складаецца з некалькіх невялікіх пандусаў, што нібыта сцякаюць па пакацістым узгорку. Напэўна, па ёй падымаўся да брамы апошні кароль Рэчы Паспалітай Станіслаў Аўгуст Панятоўскі, які наведаў Нясвіж і кляштар бенедыкцінак у 1784 г.

Дзве маляўнічыя вежы бенедыкцінскага комплексу стваралі выразную сілуэтную кампазіцыю ў панараме горада. Цяпер засталася толькі адна з іх. Падчас ліквідацыі кляштара ў 1876 г. зроблены яго наступны інвентарны вопіс: «1. Касцёл двухпавярховы, мураваны, са скляпеннямі, пабудаваны ў 1590 г., крыты меддзю, даўжынёю 40, шырынёю 10 сажняў, у ім вокнаў з жалезнымі кратамі 4, без кратаў 3, дзвярэй 4, на касцёле трохпавярховая мураваная вежа, у ёй зроблены гадзіннік; 2. Мураваная чатырохпавярховая вежа са скляпеннямі, дах жалезны, 3 × 3 сажні, дзверы 1; 3. Кляштар мураваны двухпавярховы, крыты меддзю, жалезам, чарапіцай, 20 × 24 сажні, у ім пакояў 48, кухня 1, пякарня 1, лесвіц мураваных 4, драўляных 1, печаў для гатавання ежы 2, галандскіх 47, калідораў 10, сенцаў 4, вокнаў з жалезнымі кратамі 85, без кратаў 47, дзвярэй 56, падлогі ў пакоях драўляныя, у калідорах цагляныя, пад будынкам мураваных склепаў 2...» [РДГА, ф. 821, воп. 125, спр. 2925, арк. 80—82]. У свой час у адным з гэтых склепаў былі пахаваны жонка Радзівіла Сіроткі і дзве іх дачкі, там знаходзіліся іх алебастравыя надмагіллі [397, с. 46—54].

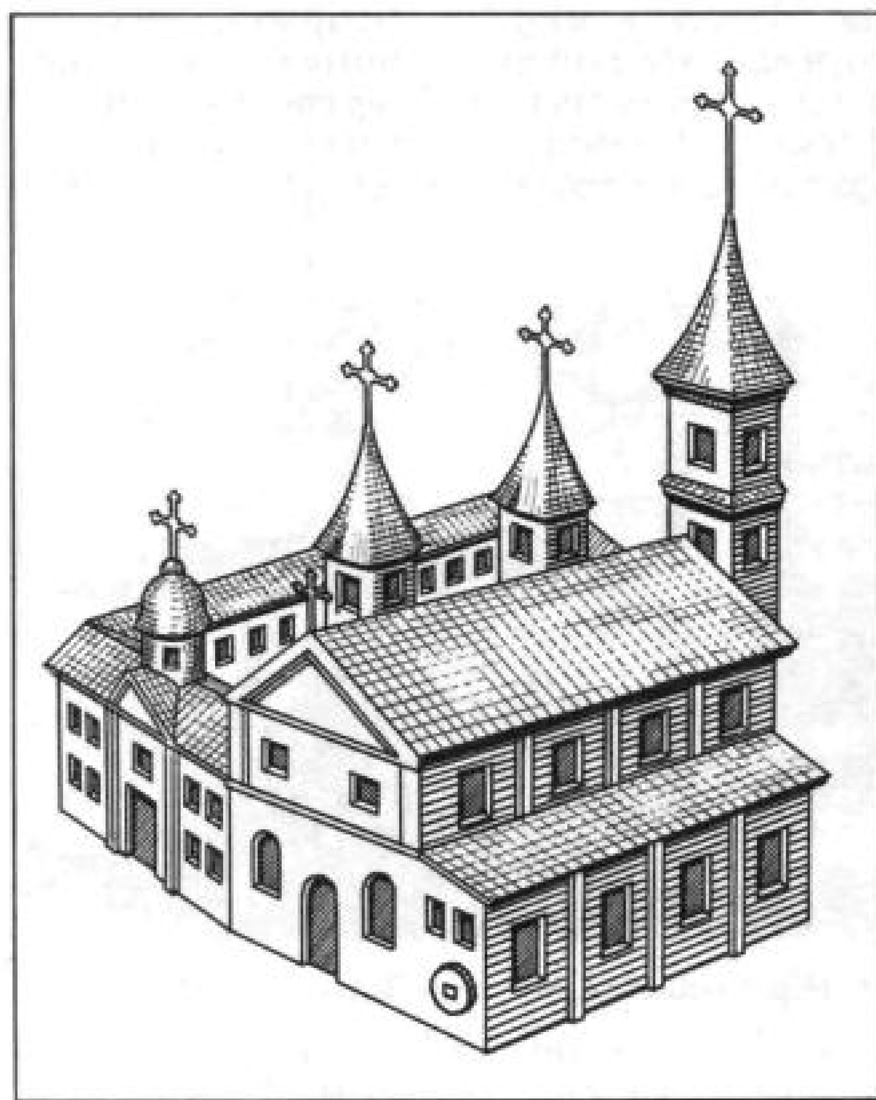
Такім чынам, можна сцвярджаць, што ў архітэктуры комплексу манастыра бенедыкцінак у Нясвіжы канца XVI ст. архаічныя готыка-рэнесансныя формы непаўторна спалучыліся з новым разуменнем ансамбля і новым характарам дэкаратыўнай пластыкі, уласцівымі для барока.

У 1594—1598 гг. **у Нясвіжы** па фундацыі Радзі-

віла Сіроткі і яго жонкі быў змураваны яшчэ адзін кляштарны комплекс каталіцкага ордэна бернардзінцаў, які размясціўся на заходнім рагу Старога горада [366, с. 304; 274, с. 630]. Пасля пажару ў 1793 г. комплекс быў перабудаваны, касцёл у 1892 г. перароблены пад царкву і не захаваўся, кляштарны корпус прыстасаваны пад вайсковыя казармы. Аўтэнтычны выгляд ансамбля з адноснай ступенню дакладнасці можна прааналізаваць па гравюры Нясвіжа Т.Макоўскага і каштоўнай піктаграфічнай карце бернардзінскіх манастыроў Літоўскай правінцыі, выкананай у другой палове XVIII ст. прыдворным гравёрам Радзівілаў Гершкам Лейбавічам [14, с. 113—121; 258, с. 232].

Касцёл св. Юр'я ўяўляў сабою мураваную трохнефавую базіліку з плоскім бязвежавым фасадам, які меў барочную двух'ярусную будову і завяршаўся трохвугольным франтонам, аднак па пластыцы больш сціплы за фасад касцёла езуітаў. Храм меў даволі развітыя бакавыя нефы і замыкаў з паўночнага боку ўнутраны кляштарны двор, у які вяла невысокая надбрамная вежа, размешчаная побач з галоўным фасадам касцёла. Галоўнай вышыннай дамінантай ансамбля была шмат'ярусная чацверыковая вежа, завершаная высокім шатром з пінаклямі, размешчаная каля алтара і арыентаваная да прадмесцяў горада (мела, верагодна, абарончае прызначэнне). Тут мы сустракаемся яшчэ з адным варыянтам кампаноўкі вежаў утылітарнага прызначэння (званіца, надбрамная, абарончая) з барочным па сутнасці тыпам храма — базілікай. Аднак у дадзеным выпадку базіліка не мае трансепта, што з'яўляецца выключэннем для ідэалагічна праграмнага храмавага будаўніцтва Сіроткі, але адпавядае будаўнічым традыцыям даволі старажытнага ордэна бернардзінцаў.

Яшчэ адной базілікай, змураванай у 1599—1605 гг. па фундацыі Сіроткі, з'яўляецца парафіяльны **Мікалаеўскі касцёл у Міры** (Карэліцкі раён), які рэгіянальна і гістарычна звязаны з Нясвіжам. Дата пабудовы храма адзначана на мемарыяльнай дошцы ва ўваходным аб'ёме. На пачатку XVII ст. пры касцёле былі пабудаваны плябанія і шпіталь брацтва св. Шкаплера, разбураныя пазней шведамі. У 1710 г. князь Радзівіл Рыбанька аднавіў касцёл, гаспадарчыя пабудовы, плябанію і заказаў вялізны звон на вежу ў гонар перамогі над шведамі. У XIX ст. парафіянінам мірскага Мікалаеўскага касцёла быў паэт і краязнаўца У. Сыракомля, тут збіраліся ўдзельнікі паўстання 1863—1864 гг., пасля яко-



Нясвіж. Комплекс кляштара бернардзінцаў і касцёла св. Юр'я. З карты XVIII ст.

га храм перароблены пад праваслаўную царкву. Гісторыя гэтага помніка прыцягвала ўвагу шматлікіх даследчыкаў [365, с. 346; 361, с. 250], яму нават прысвечана асобная манаграфія [385], але яго месца ў кантэксце развіцця беларускага дойлідства нікім не вызначалася. Першыя спробы ажыццёўлены намі [61].

Асноўная частка Мікалаеўскага касцёла ўяўляе чыстую і строгую па прапорцыях шасціслупавую базіліку з прэсбітэрыем у выглядзе паўкруглага завяршэння цэнтральнага нефа, што надае масам збудавання надзвычайную маналітнасць і выразную масіўную пластыку, па сутнасці барочную. Але вырашэнне ўваходнай часткі і сакрыстый мае адметны характар. Абапал вімы прэсбітэрыя сіметрычна размешчаны памяшканні сакрыстый са скругленым абрысам вонкавых вуглоў, што надае храму ў плане выгляд трохапсіднага. Як вядома, трохапсіднасць уласціва праваслаўнаму царкоўнаму дойлідству папярэдняга часу, магчыма таму гэтая форма звонку замаскіравана: з дапамогай вуглавых контрфорсаў ёй нададзены прамавугольныя абрысы.

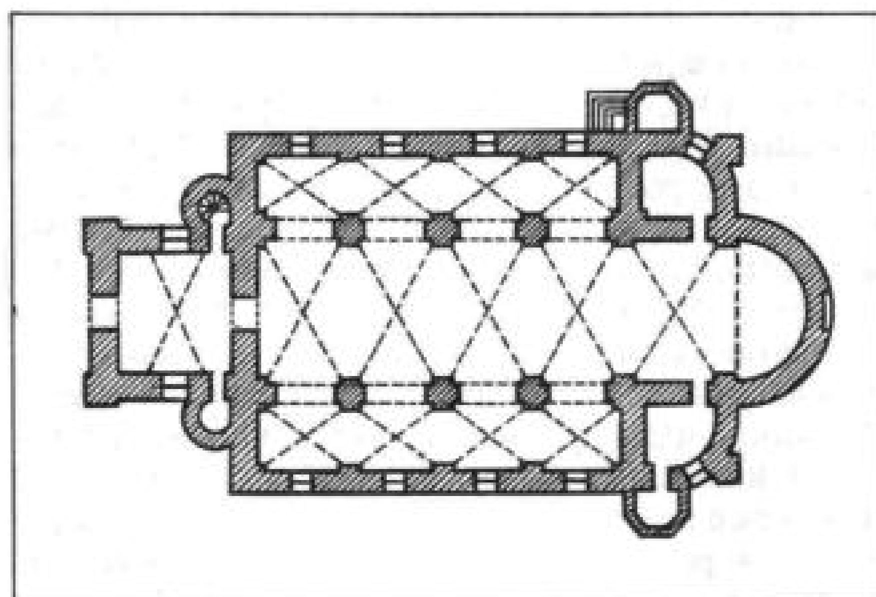
Да сакрыстый зноў жа сіметрычна далучаны роўнавысокія з імі пяцігранныя ў плане прыбудовы з тонкімі сценамі. Іх архаічныя гранёныя формы з'яўляюцца рэмінісцэнцыяй гатычнай архітэктуры. У паўднёвай прыбудове размешча-

г.п. Мір. Касцёл св. Мікалая. Здымак 1950-х гг.

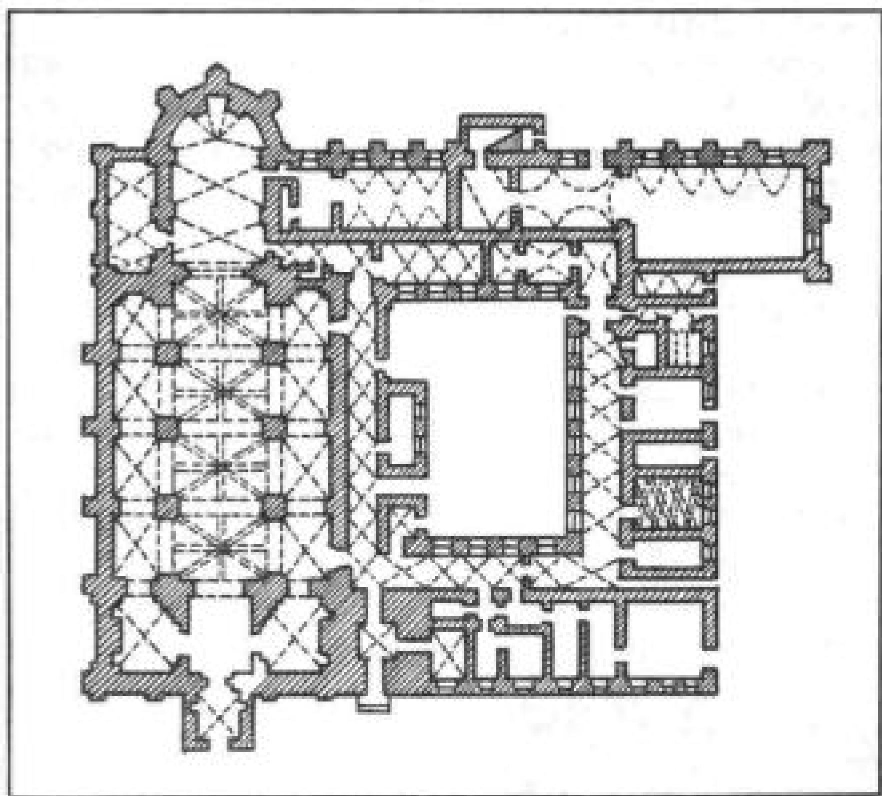
ны бакавы ўваходны тамбур, у паўночнай — дадатковае памяшканне сакрыстыі. Відавочна, што асаблівай функцыянальнай патрэбы ў іх няма, але ў цэлым у архітэктоніцы храма яны выглядаюць як рудыменты трансепта, уласцівага касцёлам, якія фундаваў Сіротка. Магчыма, ён запатрабаваў надаць плану храма выгляд лацінскага крыжа, нават калі гэта не вынікала з агульнай логікі структуры збудавання, як у дадзеным выпадку.

З боку ўвахода замест бязвежавай плоскай сцяны барочнага фасада, насычанай ордэрнымі элементамі, як у нясвіжскім касцёле, тарэц цэнтральнага нефа мірскага касцёла завершаны амаль роўнай з ім па шырыні магутнай чацверыковай рэнесанснай вежай, а тарцы бакавых нефаў — дзвюма невялікімі цыліндрычнымі гатычнымі вежачкамі. У першапачатковым выглядзе цэнтральная вежа мела чатыры ярусы аднолькавага квадратнага сячэння, з якіх самым высокім быў трэці, і завяршалася пакатым чатырохсхільным шатром-«каўпаком» (традыцыйным для замкавага дойлідства). Усё гэта надавала цэнтральнай вежы надзвычайную масіўнасць і дамінантнае значэнне ў кампазіцыі, нават пры даволі значных памерах базілікі. Гэта цяжка ўявіць, таму што страчаны два верхнія ярусы і завяршэнне вежы, якое пры рэканструкцыі касцёла пад праваслаўную царкву ў 1865 г. было заменена на кубастае, а пры буржуазнай Польшчы, у 1920-я гг. — на вастраверхі шацёр з заломам [ДГАЛ, ф. 1135, воп. 3, спр. 542]. Побач з цэнтральнай вежай бакавыя вежачкі адыгрывалі падпарадкавальную ролю. У іх традыцыйна мясціліся вітыя ўсходы, якія вялі на званіцу і ў паддашак бакавых нефаў. Зноў жа дзякуючы ім сіметрычная структура галоўнага фасада набывала пірамідальнасць, што візуальна зніжала груваздкасць цэнтральнай вежы. Некалькі спрошчаныя формы і дэкор Мікалаеўскага касцёла маюць рысы мясцовага рэнесансу: слаба прафіляваныя гарызантальныя цягі, вялікія праёмы вокнаў і ніш з паўцыркульным арачным завяршэннем, адсутнасць падпружных арак скляпенняў.

Наступнай трохнефавай базілікай у беларускім дойлідстве трэба лічыць **касцёл кляштара бернардзінцаў у Гродне**. Ордэн бернардзінцаў, найбольш ранні сярод іншых каталіцкіх законаў па пашырэнню ў Вялікім княстве Літоўскім, з'явіўся ў Гродне ў 1494 г. з дазволу караля Аляксандра Ягелончыка. Першы храм, верагодна, быў драўляным. Пачатак будаўніцтва мураванага касцёла прынята лічыць па даце фундацыі караля Жыгімонта III Вазы — 1595 г. [49, с. 489; 143, с. 46; 315, с. 10; 348, с. 6; 412, с. 8], хаця вядома, што краевугольны камень у падмурку алтара быў асвячоны ў 1602 г. віленскім біскупам Бенедыктам Войнам [11, с. 174; 106, с. 59]. Завяршэнне будаўніцтва датуецца 1618 г. — часам кансекрацыі касцёла ў гонар **Набыцця Часнога і Жыватворнага Крыжа** тагачасным віленскім біскупам Яўстафіем Валовічам [291, с. 59] (аб гэтым сведчыць мемарыяльная дошка на сярэднім слупе з левага боку цэнтральнага нефа). Такім чынам,



г.п. Мір. Касцёл св. Мікалая. План.

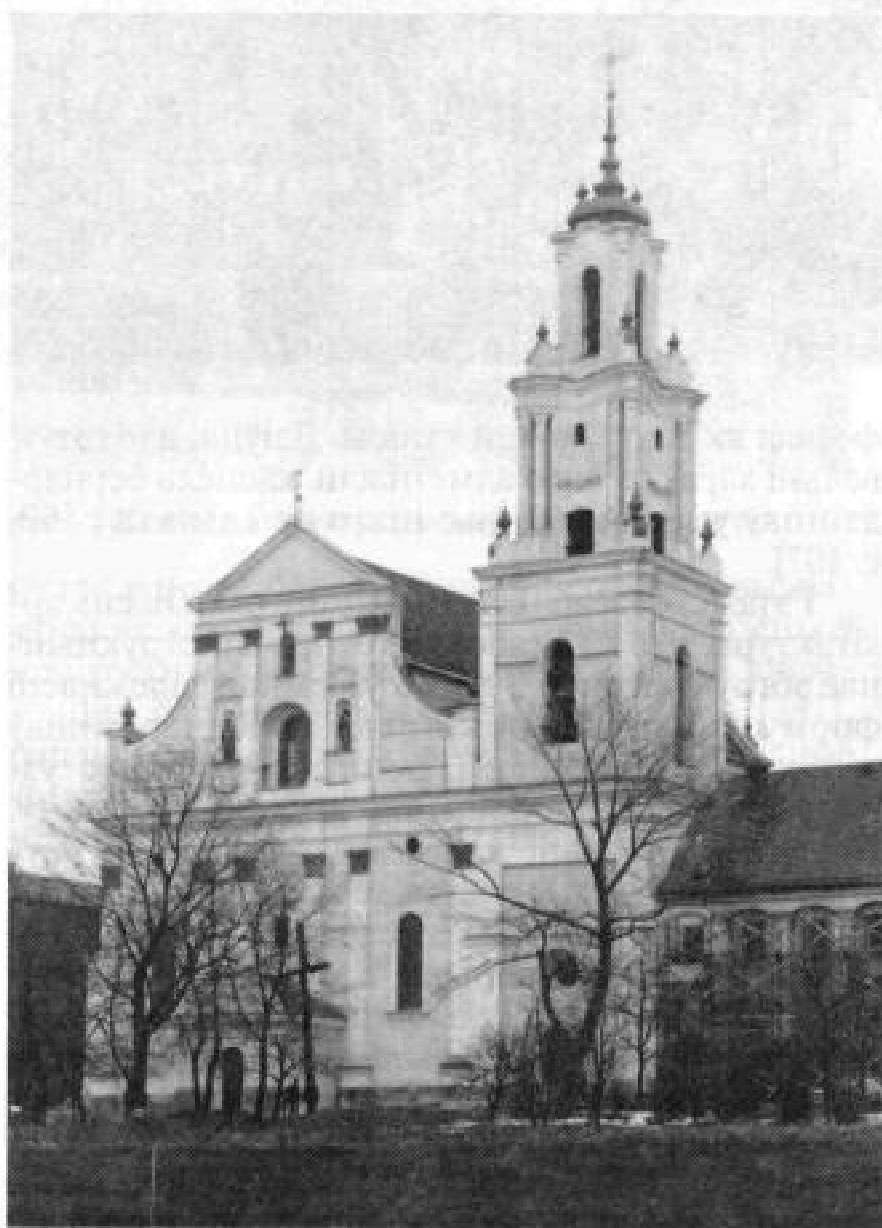


Гродна. Комплекс кляштара бернардзінцаў і касцёла Набыцця Часнога і Жыватворнага Крыжа. План.

храналагічныя межы ўзвядзення гродзенскага касцёла бернардзінцаў прыпадаюць на час паза пікам актыўнай будаўнічай дзейнасці Сіроткі. Але гэты храм мае фундацыю самога караля Рэчы Паспалітай, як і гродзенскі фарны касцёл. Відавочна, што архітэктура абодвух помнікаў прадстаўляе адзіны рэгіён і агульны этап стылявой эвалюцыі, хаця больш позні з іх мае і больш выразныя прыкметы стылю барока.

Касцёл бернардзінцаў у Гродне — трохнефавая шасціслупавая базіліка з нартэксам і плоскім бязвежавым барочным фасадам, без трансепта. У інтэр'еры адносна кароткі цэнтральны неф прасторава развіты за кошт прэсбітэрыя і часткі нартэкса. У архітэктуры алтарнай часткі асабліва відавочнае спалучэнне рознастылявых рыс. Па вышыні яна больш нізкая за цэнтральны неф (рэнесансны элемент), але складаецца з моцна выцягнутай вімы і паўкруглага алтарнага завяршэння, што з'яўляецца прыкметай барока. Сцены алтарнай часткі прарэзаны высокімі стральчатымі вокнамі з вітражамі і ўмацаваны гранёнымі контрфорсамі (гатычныя элементы), якія, аднак, на сярэдзіне вышыні сцен пераўтвараюцца ў пілястры, завершаныя прафіляваным ордэрным антаблементам. Прасценкі паміж контрфорсамі-пілястрамі паглыблены ў сегментных арачных нішах — матыў, аналагічны ўжытаму ў фарным гродзенскім касцёле (можна разглядаць як адметнасць гродзенскіх храмаў таго часу). Падобныя арачныя нішы, але паўкруглага абрысу і з архівольтамі, прысутнічаюць таксама на паўночным бакавым фасадзе базілікі бернардзінскага касцёла, дзе ў прасценках размешчаны падвойныя арачныя вокны, падобныя да біфорыумаў [12, табл. 40—41].

Найбольш яскрава пераможнае шэсце барока выявілася ў трактоўцы галоўнага фасада касцёла — і не толькі ў будове і характары арганізацыі ордэрнага дэкору (дарэчы, яны вельмі нагадваюць галоўны фасад нясвіжскага касцёла езуітаў, але вызначаюцца яшчэ большай вытанчанасцю, экспрэсіяй і вертыкалізмам прапорцый, уласцівымі для ўжытага тут карынфскага ордэра). На наш погляд, яго галоўная канцэптуальная стылявая адметнасць у наступным: плоская сцяна фасада, дакладней, яе вось сіметрыі, крыху ссунута адносна падоўжнай плоскасці сіметрыі базілікі, што можна ўбачыць з тыльнага боку фасада (вільчык даху не адпавядае вяршыні франтона) і ў асіметрычным раз-



Гродна. Касцёл бернардзінцаў. Галоўны фасад.

мяшчэнні ўваходнага тамбура-крухты. Такім чынам, сцяне галоўнага фасада храма нададзена пэўная незалежнасць адносна яго агульнай аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі, што ўласціва эстэтычнай канцэпцыі барока: трактоўка плоскасці фасада як тэатральнай куліcы. Дзіўна, але гэтую вельмі характэрную адметнасць касцёла бернардзінцаў у Гродне да нас ніхто не адзначыў [60, с. 107].

Гэтая своеасаблівая прыкмета-вольнасць архітэктуры мае пад сабою істотнае канструкцыйнае абгрунтаванне. З логікі ўзаемнай залежнасці форм і канструкцый комплексу бернардзінцаў вынікае, што касцёл і кляштарны корпус узводзіліся адначасова і па агульнаму плану. П-падобны ў плане кляштар, далучаны да паўднёвага бакавога фасада касцёла, мае галерэйную сістэму планіроўкі з асветленым калідорам вакол унутранага дворыка. Капітальная ўнутраная сцяна кляштара і глыбіня памяшканняў келляў для манахаў вызначылі шырыню нартэкса касцёла, крыху большую за крок слупоў базілікі. Вежу-званіцу вырашылі не ставіць асобна як абарончы данжон накшталт Нясвіжа і Чарнаўчыц, але і не закрываць ёю прыгожы барочны фасад. Выйсце было знойдзена: закампанаваць іх у цэласным архітэктурным ансамблі, надаўшы вежы дадатковую функцыю: праз ніжні ярус зрабілі глыбокую ўваходную браму ў кляштар. Аднак вежа як шмат'ярусгае цэнтрычнае збудаванне патрабавала дадатковага ўмацавання апорных

Гродна. Касцёл бернардзінцаў. Выгляд з боку алтарнай часткі.

канструкцый, а гэта было тэхнічна складана. Менавіта павелічэнне таўшчыні сцен ніжняга яруса вежы вымусіла крыху ссунуць у бок сценку галоўнага фасада касцёла, а дзеля захавання мастацкай цэласнасці фасаднай кампазіцыі — аб'яднаць іх развітай цягай ордэрнага антаблемента, зусім незалежнага ад вышыні бакавых нефаў. Тут мы бачым якасна новы ўзровень барочнага архітэктурнага мыслення, маючы на ўвазе толькі раннебарочную аўтэнтычную стадыю будаўніцтва комплексу і не гаворачы пра пазнейшыя напластаванні: перабудову ў другой чвэрці XVIII ст. Л.Грынцэвічам [362, с. 348] двух верхніх ярусаў вежы ў стылі позняга віленскага барока і шэраг рознастылявых этапаў афармлення інтэр'ера (лепка, жывапіс, разьба).

Такім чынам, мастацтвазнаўчы аналіз разгледжаных вышэй помнікаў сакральнага дойлідства (у пераважнай большасці каталіцкіх касцёлаў) дае падставы сцвярджаць, што ў развіцці культавай архітэктуры Беларусі на мяжы XVI—

XVII ст. можна назіраць дзве разнавектарныя тэндэнцыі: з аднаго боку, абцяжаранасць готыка-рэнесанснымі традыцыямі, з другога — парасткі станаўлення новай эстэтычнай канцэпцыі барока. З гэтай прычыны складаную палітру творчых пошукаў у дойлідстве разглядаемага перыяду цяжка вызначыць як чыстае барока, аднак мы прапануем *характарызаваць азначаны перыяд* па прагрэсіўнай дамінанце і сацыяльнай матывацыі яго развіцця як *«нясвіжскае барока»*, ці *«стыль Сіроткі»*. Апошні быў фундатарам ці меў пэўнае дачыненне да стварэння большасці сацыяльна значных помнікаў манументальнага храмавага будаўніцтва каталіцкай канфесіі таго часу і як заказчык актыўна праводзіў у іх ідэалагічную праграму контррэфармацыі, якая ў нацыянальных мастацкіх формах выяўлялася неадназначна. Так, па аналогіі з шырока вядомым у мастацтвазнаўстве тэрмінам «нарышкінскі стыль» (па імені яго прыхільніка і мецэната) для вызначэння рускага барока канца XVII ст. мы лічым магчымым і неабходным увесці ва ўжытак тэрмін «сіроткаўскі стыль» для вызначэння стылявой адметнасці азначанага кола помнікаў, дзе відавочны рысы светапогляду магната.

Больш складаным, але дастаткова абгрунтаваным падаецца ўвядзенне тэрміна «нясвіжскае барока» як сіноніма «сіроткаўскага стылю», але ўзнікаюць цяжкасці культуралагічнага плана, пытанні геаграфічных і храналагічных рамак. Відавочна, што «нясвіжскім барока» можна назваць увесь стыль культурнага жыцця Радзівілаўскай ардынацыі да падзела ў Рэчы Паспалітай і ў такім разе яго трэба разглядаць у дынамічным развіцці на працягу двух стагоддзяў з прыцягненнем шырокага спектра мастацтваў. Аднак мы засяроджваем увагу на фундаментальным для вызначэння стылю мастацтве архітэктуры, каб у гэтым кантэксце акрэсліць арсенал фармальных сродкаў ранняга беларускага барока, якое можна, больш таго — неабходна, назваць «нясвіжскім».

Раней мы адзначылі адметнасць і самабытнасць архітэктуры нясвіжскага касцёла езуітаў, першага твора барока на тэрыторыі ўсёй Рэчы Паспалітай, у параўнанні з яго першаўзорам — саборам Іль Джэзу ў Рыме. Відавочна, што гэтыя рысы яшчэ больш яскрава выявіліся ў будаўнічай дзейнасці Сіроткі сакральнага характару на Беларусі, узоры якой маюць больш раннія і выразныя прыкметы новага стылю, чым кракаўскі касцёл езуітаў. Між тым у польскім мастацтвазнаўстве ранняе барока Рэчы Паспалітай вызначаецца як «кракаўскае». Гэты тэрмін уведзены ў мастацтвазнаўчы ўжытак У. Татаркевічам у працы «Два барока — кракаўскі і віленскі» [391]. Прапанаваная ім схема даволі зручна акрэслівае храналагічныя і геаграфічныя межы пашырэння мастацтва барока ў Рэчы Паспалітай, нібыта ўраўнаважваючы культуралагічна сталічныя асяродкі Кароны Польскай і Вялікага княства Літоўскага, але яна, відавочна, недакладная і адмаўляе сапраўдны прыярытэт Нясвіжа ў гэтай гісторыка-культурнай з'яве. З другога боку, гістарычна пазбаўленая Вільні, беларуская культура ўвогуле страчвае творчую самастойнасць, што не адпавядае сапраўднасці. Пра тое пераканаўча сведчыць эвалюцыя нацыянальнага дойлідства, на падставе чаго мы можам замацаваць свае прыя-

Гродна. Касцёл бернардзінцаў. Галоўны алтар.

рытэты ў развіцці мастацкай культуры і ўвесці ў мастацтвазнаўчы ўжытак тэрмін «нясвіжскае барока». Гэтым тэрмінам мы акрэсліваем кола помнікаў мураванай сакральнай архітэктуры канца XVI — пачатку XVII ст. даволі абшырнага рэгіёну (Нясвіж, Новы Свержань, Мір, Чарнаўчыцы, Гродна). Яны ў той ці іншай ступені знаходзіліся пад культурным уплывам Радзівілаўскай ардынацыі, а ў мастацкіх сродках характэрызуюцца зрітаваннем мясцовых готыка-рэнесансных будаўнічых традыцый з архітэктурнымі формамі новага стылю.

Адначасова з распаўсюджваннем «нясвіжскага барока» шэраг касцёлаў (не звязаных з ім рэгіянальна) захоўвалі выразныя абарончыя элементы і рысы паўночнага рэнесансу. Гэта было звязана з актыўным удзелам у тагачасным палацава-замкавым будаўніцтве групы інжынераў-фартыфікатараў з Нідэрландаў, напрыклад кіраўніка каралеўскімі пабудовамі ў Вільні Пятра Нонхарда і яго паплечніка Ван Дандэна, якія атрымалі мясцовае грамадзянства. Найбольш характэрны ўзор — **касцёл Іаана Хрысціцеля ў в. Камаі** (Пастаўскі раён), пабудаваны ў 1603—1605 гг. па фундацыі Яна Рудаміны-Дусяцкага [НБВУ. АР, ф. 4, спр. 2707]. Як сведчаць даследаванні археолагаў, першапачаткова касцёл, як і праваслаўныя цэрквы беларускай готыкі, быў чатырохвежавы, залавага тыпу, з чатырма апорнымі слупамі, якія падзялялі ўнутраную прастору на дзевяць роўных па вышыні травей, перакрытых крыжовымі і зорчатымі скляпеннямі [224, с. 74—75]. Іх фрагменты часткова ацалелі ў паўкруглай алтарнай апсідзе з невялікай вімай. Вуглы асноўнага аб'ёму фланкіравалі чатыры цыліндрычныя абарончыя вежы галандскага тыпу, якія маюць пастаяннае сячэнне дыяметрам 6 м з таўшчынёю сцен 2 м [361, с. 290]. Дзве з іх, што знаходзіліся каля алтара, пазней былі разабраны. Пасля пажару ў сярэдзіне XVII ст. скляпенні храма абваліліся. Пры аднаўленні апорныя слупы ў інтэр'еры цалкам разабралі, а залу кафалікона перакрылі люстэркавым скляпеннем. Касцёл рэстаўрыраваўся і дабудоўваўся ў 1726—1736, 1778 і 1861 гг. [338, с. 73; 412, с. 23]. Аднак яго галоўны фасад захаваў аўтэнтычны выгляд з архаічным шчытовым завяршэннем, аздобленым плоскімі нішамі, аналагічнымі царкве-крэпасці ў Мураванцы, і дзвюма абарончымі вежамі.

Па слядах пратэстанцкіх збораў

У кантэксце стылявой эвалюцыі беларускай архітэктуры часоў Рэчы Паспалітай асобную і адметную групу складаюць культавыя помнікі пратэстантызму. У другой палове XVI ст. значная колькасць буйных беларуска-літоўскіх магнацкіх родаў: Радзівілы, Сапегі, Кішкі, Глебавічы, Хадкевічы і інш., каб ідэалагічна замацаваць сваю незалежнасць як ад каталіцкай Польшчы, так і ад праваслаўнай Маскоўскай дзяржавы, робяць стаўку на пратэстантызм. Рэфармацыйны рух у Вялікім княстве Літоўскім атрымаў шырокае распаўсюджванне, бо лагічна вынікаў з тагачасных сацыяльна-палітычных абставін, спрыяў фарміраванню атмасферы талерантнасці ў канфесійным жыцці грамадства, што зафіксавана юрыдычна Статутам 1588 г. Напярэдадні Люблінскай уніі, у 1569 г., у склад Рады, вярхоўнага органа ўлады ВКЛ, уваходзіла 17 пратэстантаў, 9 праваслаўных і толькі 2 католікі [112, с. 41].

Найбольш пашыраным рэфармацыйным кірункам на Беларусі быў кальвінізм, у меншай ступені лютэранства і антытрынітарызм (арыянства). Як сведчаць даследчыкі рэфармацыйнага руху на Беларусі С.Падокшын, Л.Іванова, у другой палове XVI — першай палове XVII ст. на яе тэрыторыі дзейнічала каля 90 кальвінскіх абшчын (збораў) [112; 189]. Галоўнай сферай дзейнасці пратэстантаў было асветніцтва. Яны першымі звярнуліся да беларускага народа з рэлігійнай пропаведдзю на роднай, «простай» мове, якую вывучалі ў сваіх школах. Пры некаторых абшчынах былі арганізаваны друкарні і шпіталі. Першы на Беларусі збор заснаваў у сваім берасцейскім замку галоўны пратэктар Рэфармацыі ў ВКЛ Мікалай Радзівіл Чорны. Крыху пазней узніклі абшчыны ў іншых радзівілаўскіх маёнтках: Клецку, Нясвіжы, Любчы. Пад патранатам Чорнага славуты асветнік таго часу Сымон Будны разам з паплечнікамі Лаўрэнціем Крышкоўскім і Мацеем Кавячынскім заснаваў у Нясвіжы друкарню, дзе ў 1562 г. выдаў першую на тэрыторыі сучаснай Беларусі кнігу на беларускай мове — «Катэхізіс» і шэраг іншых, у якіх выявіў сябе як таленавіты філосаф і філалаг, гісторык і паэт.

Аднак дзяржаўная унія з Польшчай, экспансія контррэфармацыі, моцная народная праваслаўная традыцыя з пэўнай антыфеадальнай накіраванасцю садзейнічалі сацыяльна-рэлігійнай канверсіі прывілеяваных пластоў грамадства. Пэўнае ж кола сепаратысцкі настроеных магнатаў і шляхты працягвала падтрымліваць рэфармацыйны рух, што надало руска-шведска-польскай вайне сярэдзіны XVII ст. у межах ВКЛ характар вайны «грамадзянскай». У выніку сацыяльная база пратэстантызму на Беларусі была цалкам вынішчана.

У другой палове XVI — пачатку XVII ст. на беларускіх землях было адчынена 198 кальвінскіх збораў. Большасць з іх створана на аснове храмаў іншых канфесій. Так, Радзівіл Чорны зачыніў у сваіх уладаннях усе касцёлы, пераважна драўляныя, і перадаў іх кальвіністам. Гэты аспект вельмі ўскладняе вызначэнне дакладных даціровак многіх святынь таго часу. Як гэта ні парадаксальна, будаўніцтва ўласна пратэстанцкіх храмаў з выяўленай канфесійнай праграмай пачалося ў часы, калі рэфармацыйны рух стаў апазіцыйным дзяржаўнай ідэалогіі (можна назіраць на прыкладзе нешматлікіх ацалеўшых да XX ст. мураваных кальвінскіх збораў).

Пратэстанцкія храмы ўвасаблялі ідэалогію, апазіцыйную да контррэфармацыі, што зыходзіла з Ватыкана. Таму пашырэнню эстэтычнай канцэпцыі барока храмабудаўніцтва пратэстантаў супрацьпаставіла ўстойлівую мясцовую готыка-рэнесансную традыцыю. Архітэктура пратэстанцкіх збораў (параўнальна з касцельнай) вызначалася большым аскетызмам і лапідарнасцю форм. Гэта абумоўлівалася не толькі імкненнем канфесіі да больш таннай і сціплай рэлігійнай абраднасці, але і іншай ідэалагічна-канфесійнай праграмай. Ужо ў канцы XVII ст. амаль усе мураваныя кальвінскія зборы, пабудаваныя пераважна ў яго пачатку, былі перароблены ў касцёлы, а пазней, пры Расійскай імперыі, рэканструяваны ў праваслаўныя цэрквы, у выніку чаго страцілі свае аўтэнтычныя рысы. Некаторыя помнікі цалкам зруйнаваны ўжо ў XX ст. Каб аднавіць гэтую цікавую з'яву ў гісторыі нацыянальнай культуры, неабходна пакрысе, скрупулёзна адшукваць сляды пратэстанцкіх збораў.

Даныя па датах фундацыі і пабудовы **храма ў Смаргоні** надзвычай супярэчлівыя [11, с. 452; 49, с. 468; 160, с. 380; 274, с. 187; 412, с. 3]. Адны з іх сведчаць, што ён пабудаваны ў 1503 г. ці 1505 г. на сродкі слонімскага старосты Юрыя Зяновіча як касцёл, а ў сярэдзіне XVI ст. перароблены пад кальвінскі збор, другія, што ён фундаваны ў 1553 г. як кальвінскі збор брэсцкім ваяводаю Хрыстафорам Зяновічам. Але гэтыя звесткі ты-

Смаргонь. Былы кальвінскі збор. Агульны выгляд.

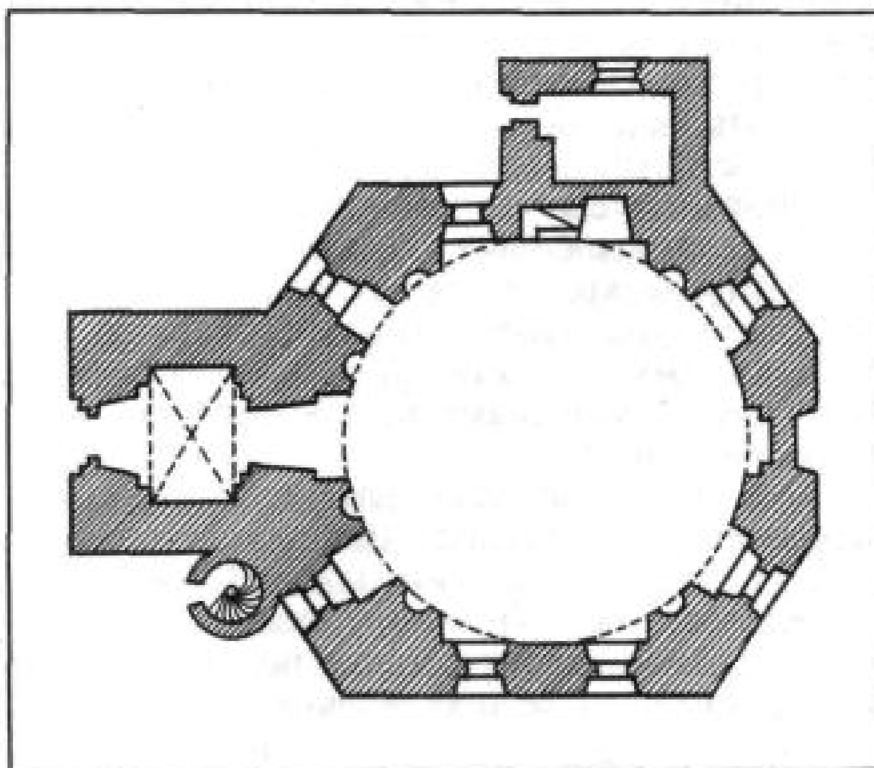
чацца больш ранніх драўляных храмаў. Даследаванні беларускіх рэстаўратараў паказалі, што культавы будынак, які захаваўся да нашых дзён, быў узведзены ў 1606—1612 гг. як кальвінскі збор Мікалаем Багуславам Зяновічам, а ў 1621 г. Сафіяй (з Зяновічаў) перададзены пад касцёл і асвячоны ў гонар Св. Тройцы, у 1866 г. прыстасаваны пад праваслаўную Мікалаеўскую царкву, у 1923—1925 і ў 1970-я гг. рэстаўрыраваны [152, с. 117—119].

Папулярнасці смаргонскага кальвінскага збора сярод краязнаўцаў і гісторыкаў архітэктуры спрыяў, перш за ўсё, яго характэрны «дэкаратыўна-абарончы» атык, які, згодна з С.Шылерам, а потым са М.Шчакаціхіным, стаў лічыцца найбольш адметнай нацыянальнай асаблівасцю рэнесансных пабудоў у ВКЛ. Такі ж атык з дэкорам у выглядзе плоскіх арачных ніш (падвойных з гіркамі), што ідзе з беларускай готыкі, але ўжо ў выглядзе аркатуры з рэнесансным метрычным рытмам, мелі Ніжні замак і універсітэт у Вільні, Стары замак у Гродне і яшчэ шэраг пабудоў мясцовага рэнесансу, напрыклад сінагогі ў Пінску і Навагрудку.

Аднак, на нашу думку, *не наяўнасць атыка робіць смаргонскі кальвінскі збор найбольш тыповай рэнесанснай пабудовай Беларусі, а перш за ўсё — яго аб'ёмна-прасторавая структура.* Класічныя ўзоры архітэктуры эпохі Рэнесанса характарызуюцца ўраўнаважанасцю прасторы і масы, раўназначнасцю ўсіх фасадаў (найлепей дасягаецца пры цэнтрычнай кампазіцыі збудаванняў). У арганізацыі мас да іх набліжаецца і смаргонскі помнік, але яго кампазіцыя пад уплывам традыцый мясцовага храмабудаўніцтва не вытрымана паслядоўна цэнтрычнай [61, с. 72—73].

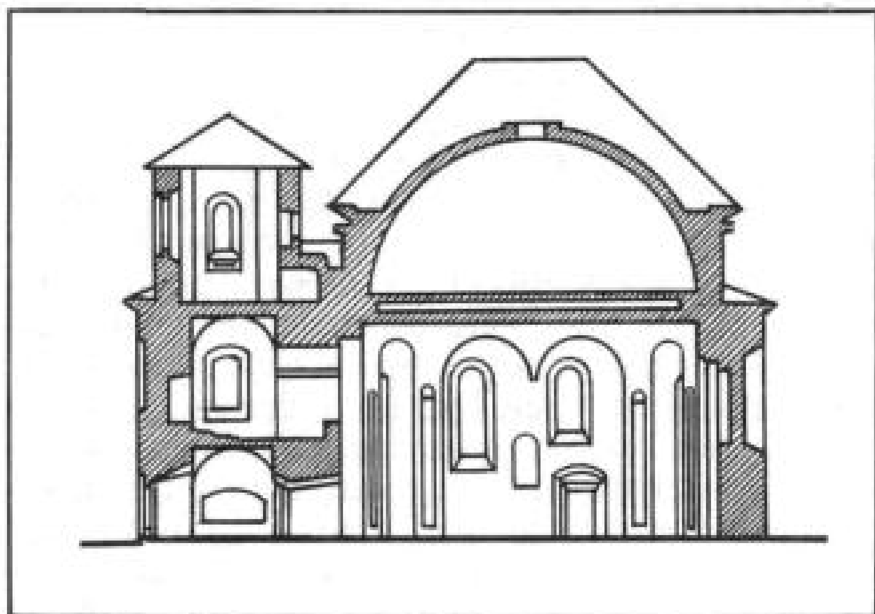
Унутраная прастора храма ўяўляе сабою круглую залу, перакрытую сферычным купалам. Аднак звонку яна «апранута» ў нероўнабаковы васьмігранны аб'ём: з поўдня і поўначы яго грані ўдвая большыя за астатнія і маюць па два светлавыя праёмы, іншыя — па аднаму. Гэта надае асноўнаму аб'ёму храма пры агульнай кампактнасці мас нязначную падоўжнасць па восі ўсход—захад. Каб схаваць неадпаведнасць геаметрычных форм інтэр'ера і вонкавай кампазіцыі, таўшчыня сцен будынка дасягае ў вузлавых месцах 3 м. У той жа час, каб знізіць масіўнасць канструкцый і павялічыць унутраную прастору, сцены раскрапаваны глыбокімі паўцыркульнымі арачнымі нішамі, якія дазваляюць ажыццявіць лагічны канструкцыйны пераход да круга ў аснаванні купала. На скошаных гранях іх дапаўняюць вытанчаныя высокія конхавыя нішы-табернакулы, што падкрэслівае рэнесансны характар інтэр'ера.

Ніжняя частка купала звонку закрыта таксама нероўнабаковым васьмігранным дэкаратыўным атыкам, абарончы характар якому, відавочна, прыпісаны дзеля «чырвонага слоўца»: па сваёй канструкцыі ён не прыстасаваны да абарончых функцый. Атык аздабляе прыгожая гатыка-рэнесансная аркатура, імпасты якой афор-



Смаргонь. Былы кальвінскі збор. План.

млены ў выглядзе кароткіх пілястраў, прычым на бакавых фасадах размешчана па чатыры падвойныя арачныя нішы, а на астатніх — па дзве. Відавочна, што пры цэнтрычнасці ўнутранага купала вянчаючыя масы звонку захоўвалі агульную падоўжнасць кампазіцыі. Выклікае пытанне аўтэнтычны характар завяршэння атыка і пакрыцця купала. Падчас рэстаўрацыі збора ў 1970-я гг. яму нададзена нераўнабаковае васьмісхільнае шатровае пакрыццё — на папярэднім этапе яно мела невялікі падоўжны вільчык, — было вальмавым. На больш ранніх здымках пачатку XX ст. і малюнку другой паловы XIX ст. бачна, што на той час храм завяршаўся самкнутым нераўнабаковым васьмічасткавым купалам з ліхтарыкам у цэнтры. На наш погляд, гэтая форма пакрыцця найбольш блізкая да першапачатковай, бо адтуліна ў апеоне сферы ўнутранага купала мае перадумовай верхняе асвятленне інтэр'ера з дапамогай светлавога ліхтарыка, да таго ж больш адпавядае рэнесанснай архітэктуры храма, вырашанага накшталт шматлікіх купальных пахавальных капліц, распаўсюджаных у Рэчы Паспалітай у гэты перыяд [346]. Пад храмам знаходзіцца крыпта для ганаровых пахаванняў.



Смаргонь. Былы кальвінскі збор. Падоўжны разрэз.

Тое, што смаргонскі кальвінскі збор вырашаны менавіта накшталт капліцы і алтарная частка ў ім адсутнічае, невыпадкова і мае пэўнае канфесійна-ідэалагічнае абгрунтаванне: у рэфармацкіх храмах акцэнт робіцца не на алтары, а на кафедры прапаведніка. Адзін з трох галоўных прынцыпаў пратэстантызму — свяшчэнства ўсіх дарослых, хрышчаных па веры. Пратэстантызм таксама адмаўляе ўсе рэлігійныя таінствы, акрамя хрышчэння і прычасці (у некаторых кірунках дапускае споведзь) [242-II, с. 468]. Гэтыя палажэнні, у сваю чаргу, адмаўляюць неабходнасць алтара як сакральнага месца для святара (знайшло адлюстраванне ў архітэктуры рэфармацкіх храмаў разглядаемага перыяду). Відавочна, што і прыбудова сакрыстыі да асноўнага аб'ёму з паўночнага боку ажыццёўлена пры прыстасаванні кальвінскага збора пад касцёл.

Кампактная, блізкая да цэнтрычнай, купальная кампазіцыя храма ад пачатку была парушана прыбудовай да заходняй грані васьміграннага асноўнага аб'ёму роўнага з ім па шырыні і вышыні квадратнага ў плане ўваходнага аб'ёму, на другім ярусе якога, перакрытым крыжовым скляпеннем, размешчаны хоры. Сцены ўваходнага аб'ёму таксама надзвычай масіўныя, таму што да 1866 г. над ім узвышаліся яшчэ тры васьмігранныя ярусы вежы-званіцы, з якіх ацалеў толькі адзін. Каб трапіць на верхнія ярусы вежы-званіцы, не паслабляючы яе канструкцыйную трываласць, побач з ёй прыбудавана круглая гатычная вежачка з вітымі ўсходамі. Ёсць падставы лічыць, што смаргонскі кальвінскі збор меў яшчэ адну круглую вежачку з паўночнага боку цэнтральнай вежы і яго ўваходная частка першапачаткова мела кампазіцыю, аналагічную Мікалаеўскаму касцёлу ў Міры. Большасць даследчыкаў лічыць, што вежы смаргонскага збора мелі абарончае прызначэнне. Аднак архітэктурна-мастацтвазнаўчы аналіз форм і канструкцый збудавання сведчыць, што і надзвычайная масіўнасць сцен, і двухвежавае (ці трохвежавае?) вырашэнне ўваходнай часткі, і кампазіцыя кафалікона маюць пераважна мастацка-стылявыя і канфесійна-ідэалагічныя карані.

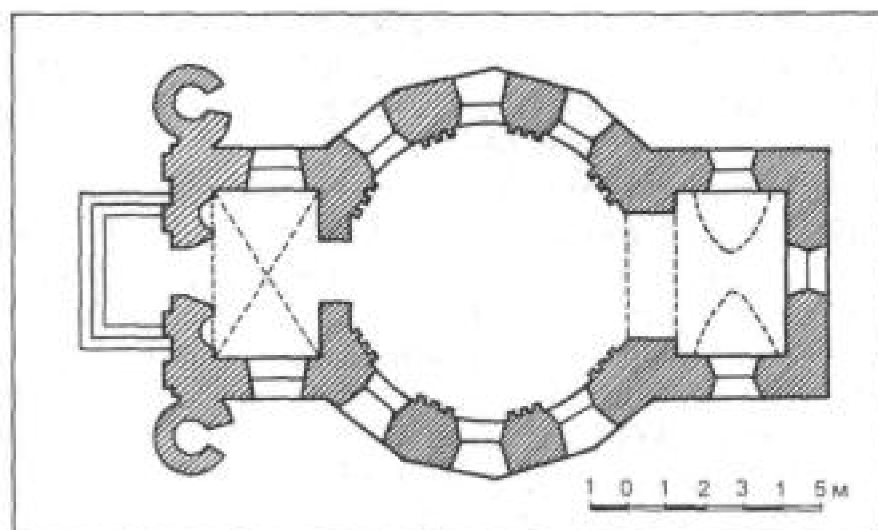
Нашыя разважанні пацвярджае яшчэ адзін рэфармацкі храм, архітэктоніка якога ўвасобіла аналагічныя прынцыпы формаўтварэння. Гэта мала вядомы ў гісторыі беларускай архітэктуры **кальвінскі збор у в. Кухцічы** (пас. Першамайск Уздзенскага раёна), які, на наш погляд, памылкова ўведзены ў навуковы ўжытак у «Зборы помнікаў» як касцёл [108-II, с. 257]. Лічаць, што ён пабудаваны ў 1560—1570-я гг. на сродкі тагачаснага ўладальніка в. Кухцічы Мацея Кавячынскага, вядомага кальвініста, паплечніка С. Буднага [152, с. 115]. Блізкасць архітэктурнага вырашэння кухціцкага і смаргонскага кальвінскіх збораў дапускае вельмі нязначны разрыў у даце іх пабудовы.

Храм у Кухцічах таксама падвяргаўся значным пераробкам і захаваўся ў моцна зменeным

выглядзе. Яго асноўны аб'ём мае дванаццацігранную форму, даволі складаную пры рэалізацыі ў будаўніцтве пры тагачасных метадах разбіўкі плана без геадэзічных прылад. Але як і шасціграннны план касцёла Міхаіла Архангела пад Нясвіжам, гэтая геаметрычная форма сімвалізуе гармонію Сусвету, што, відавочна, і з'яўляецца галоўнай ідэяй храма.

Унутраная прастора ўяўляе круглую залу са сценамі, раскрапаванымі пілястрамі і завершанымі прафіляванымі карнізамі (раней яна, верагодна, перакрывалася самкнутым купалам — цяпер у інтэр'еры драўляная столь, а над ёю шатровы дах). Археалагічныя даследаванні паказваюць, што падлога залы з тэракотавых і зялёных паліваных плітак мела шахматны малюнак. Роўную з кафаліконам вышыню мае далучаны да яго з захаду прамавугольны ўваходны аб'ём, у якім ацалела крыжовае скляпенне. Над ім, безумоўна, існавала вежа-званіца, на якую вялі ўсходы ў круглых вежачках, размешчаных па баках уваходнага аб'ёму, але не ў месцы злучэння яго з кафаліконам, як у смаргонскім зборы, а каля франтальнай сцяны. Усе часткі храма аб'яднаны агульнай цягай карніза, над якім узвышаецца невысокі трохвугольны франтон больш позняга паходжання. Відавочна, што храм падвяргаўся рэканструкцыі ў канцы XVIII ст. — у стылі пераходным ад барока да класіцызму: да яго была прыбудавана роўная па памерах плана з уваходным аб'ёмам, але больш нізкая за яго алтарная частка, перакрытая цыліндрычным скляпеннем з распалубкамі. Пра гэта сведчыць спецыфічная «разарваная» цяга карніза на тарцы алтара і вокны-люнеты. Такім чынам, у сваёй аўтэнтычнай будове кухціцкі збор вельмі нагадвае смаргонскі і разам яны ўтвараюць адметную групу рэфармацкіх храмаў, у архітэктоніцы якіх старажытная сімволіка арганічна спалучаецца з познімі праяўленнямі мясцовага рэнесансу і готыкі.

На наш погляд, спалучэнне трох вежаў — цэнтральнай званіцы і лесвічных, што вялі на яе, не паслабляючы канструкцыйную трываласць асноўнай, было адным з этапаў у сакральным дойлідстве, які папярэднічаў альбо быў альтэрнатыўным пашырэнню і фарміраванню двухвежавых барочных фасадаў [61]. Можна з упэўненасцю сцвярджаць, што азначаная трохвежавая кампазіцыя ўваходнай часткі храмаў існавала да сярэдзіны XVII ст., пра што сведчыць план культавага будынка на чарцяжы М. Фалькоўскага (падпісаны 1654 г. з альбома



в. Кухцічы. Былы кальвінскі збор. План.

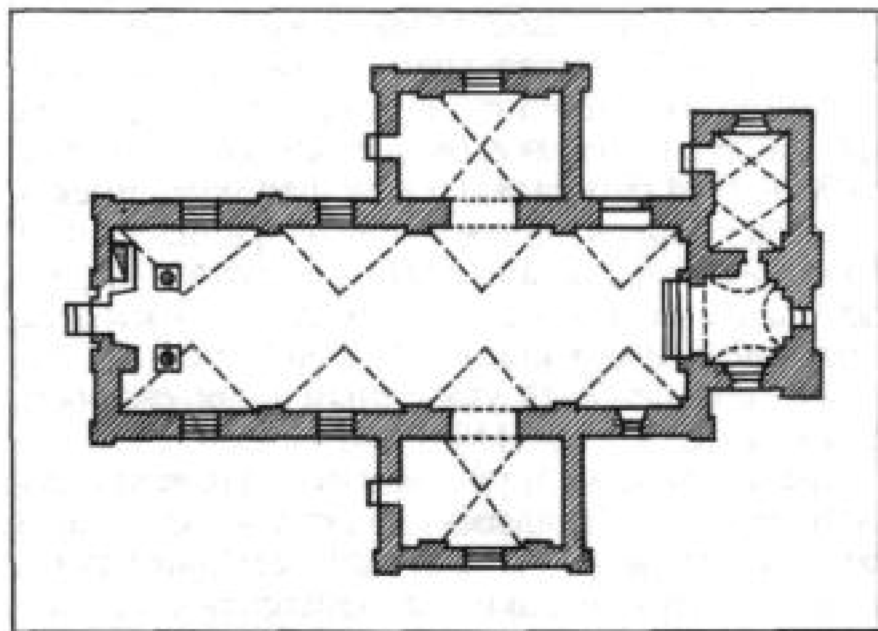
чарцяжоў з Нясвіжа) [ЦНБ НАН Украіны. АР. 721 (589)С, арк. 2]. На ім прадстаўлена збудаванне з моцна выцягнутым прамавугольным планам, без алтарнай апсіды, з адной сакрыстыяй з паўночнага боку. Уваходная частка вырашана ў выглядзе чацверыковага аб'ёму, над якім паказана круглая вежа значных памераў. Дзве меншыя цыліндрычныя вежы з вітымі ўсходамі фланкіруюць як абарончыя вуглы асноўнага аб'ёму. Яго даволі тонкія сцены рытмічна падзелены контрфорсамі на чатыры роўныя часткі як звонку, так і ўнутры кафалікона. Відавочна, што на ўнутраныя контрфорсы абапіраліся скляпенні з распалубкамі на падпружных арках.

Пакуль немагчыма дакладна ідэнтыфікаваць гэты план з якім-небудзь помнікам сакральнага дойлідства Беларусі, але па даволі незвычайных суадносінах даўжыні і шырыні храма (3 : 1), чатырохчасткаваму чляненню інтэр'ера контрфорсамі, ёсць падставы меркаваць, што гэта чарцёж кальвінскага збора ў в. Жодзішкі (Смаргонскі раён), вядомы таксама як Троіцкі касцёл. Першапачаткова храм, заснаваны як пратэстанцкі, не меў алтарнай апсіды, а таксама крылаў трансепта, якія былі прыбудаваны толькі ў 1902—1904 гг. і надалі плану выгляд лацінскага крыжа. Пры рэканструкцыі збора пад касцёл была зменена яго арыентацыя алтаром на захад, да Рыма. Цяпер з захаду да нефа касцёла прылягае чацверыковы аб'ём, які служыць алтаром, а раней быў уваходным і, як сведчаць крыніцы [ДГАЛ, ф. 1135, воп. 3, спр. 683], завяршаўся вежай, зруйнаванай у Першую сусветную вайну. На здымку пачатку XX ст. можна бачыць, што вежа была даволі масіўнай і складалася з двух высокіх чацверыковых ярусаў. Лічыцца, што кальвінскі збор у Жодзішках быў пабудаваны ў 1600—1612 гг. На чарцяжы архі-

тэктара-езуіта М.Фалькоўскага ён зафіксаваны хутчэй за ўсё з мэтай прыстасавання пад касцёл езуітаў у сярэдзіне XVII ст., затым ён перабудоўваўся ў 1778 г. [412, с. 24].

Можна канстатаваць, што *найбольш адметнай рысай у архітэктуры рэфармацкіх храмаў азначанага перыяду з'яўляецца адсутнасць алтарнай апсіды*, што, як мы ўжо падкрэслівалі, было канфесійна-ідэалагічным канонам. Гэты аспект пацвярджаецца таксама архітэктурным выражэннем кальвінскіх збораў у в. Асташын і Заслаўі (Мінскі раён), агульная кампазіцыя якіх мала ў чым адрозніваецца.

Заслаўскі кальвінскі збор пастаўлены ў 1577 г. па фундацыі князя Івана Глебавіча ў цэнтры замкавых умацаванняў новай па тым часе стараітальянскай сістэмы фартыфікацыі [223, с. 135]. Першапачаткова храм уяўляў сабою простакутны аб'ём без алтарнай апсіды і вежы, накрыты высокім клінаватым дахам. На пачатку XVII ст. да яго з захаду прыбудавалі 35-метровую шмат'ярусную вежу-званіцу, ніжнія чацверыковыя ярусы якой маюць агульныя карнізы з аб'ёмам кафалікона, утвараючы над ім атыкавы ярус. Вышэй яго вонкавыя вуглы чацверыкоў вежы нязначна зрэзаны: тры з іх маюць аднолькавае сячэнне і толькі самы верхні, накрыты пакатым шатром-«каўпаком», крыху вузейшы, што робіць яе візуальна больш вытанчанай і дынамічнай. Уваход зроблены не па восі сіметрыі будынка, як звычайна, а з паўднёвага боку ніжняга яруса вежы. Гэта абумоўлена, верагодна, размяшчэннем храма ўнутры замчышча і магчымасцю трапіць у яго толькі праз умацаваную браму, што прарэзвае паўднёвы бок земляных валоў. Інтэр'ер кафалікона перакрыты крыжастымі скляпеннямі з падпружнымі аркамі, што абапіраюцца на ўнутраныя контрфорсы, а двухчасткавая крыпта — цыліндрычнымі. Заслаўскі кальвінскі збор у 1678 г. прыстасаваны пад касцёл Міхаіла Архангела [274, с. 88; 347, с. 10; 365, с. 163], а ў 1840 г. стаў Спаса-Праабражэнскай царквой, што прывяло да значных пераробак; у 1968—1972 гг. рэстаўрыраваны (папярэдне праведзены яго археалагічныя даследаванні).



в. Жодзішкі. Былы кальвінскі збор. План.

Асташынскі кальвінскі збор не захаваўся і амаль не даследаваны. Ацалелыя графічныя матэрыялы не даюць падстаў для пэўных высноў. Даследчыкі карыстаюцца пераважна фотаздымкам храма пачатку XX ст., апублікаваным у розных выданнях, на падставе якога можна сцвярджаць, што будынак вызначаўся кампактнасцю архітэктурных форм, складаўся з асноўнага аб'ёму, накрытага высокім клінаватым дахам, і масіўнай чацверыковай вежы з боку ўвахода. Вышыні асноўнага аб'ёму адпавядалі два ніжнія ярусы вежы. Два верхнія інтэнсіўна скарачаліся па памерах і па вышыні, закрываючы тарэц даху, а не ўзвышаючыся над ім. Такі прыём рабіў кампазіцыю будынка важкавата-прысадзістай і адначасова поўнай унутранай энергіі. Паводле вельмі ўмоўнага плана асташынскага кальвінскага збора, апублікаванага У.Чантурыя [248, с. 92], можна канстатаваць, што будынак меў трохгранную ўсходнюю сцяну, а не алтарную апсіду.

Да гэтай жа групы помнікаў пратэстанцкага храмабудаўніцтва далучаецца **кальвінскі збор у Койданава** (г. Дзяржынск), які таксама не захаваўся. Вядома, што ён размяшчаўся на тэрыторыі койданаўскага замка, якім цікавіліся многія даследчыкі, што, аднак, не пазбавіла ад недакладнасцей і супярэчнасцей яго гісторыка-архітэктурныя характарыстыкі. У большасці прац збор датуецца сярэдзінай XVI ст. на падставе фундуша Мікалая Радзівіла Рудога, зробленага каля 1564 г. [223, с. 125]. Аднак першы збор быў драўляны і пастаўлены па-за межамі замка. Пры абследванні рэштак койданаўскага замка ў 1920-я гг. М.Адзярыха знайшоў у вежы храма ўмураваную ў сцяну бляшаную шыльдачку з надпісам: «1613 год» [6, с. 23]. У інвентары замка за 1621 г., які знойдзены Ю. Якімовічам, пазначана, што збор у ім «новы мураваны» [259, с. 25—26]. Такім чынам, пабудову помніка можна датаваць 1613—1621 гг.

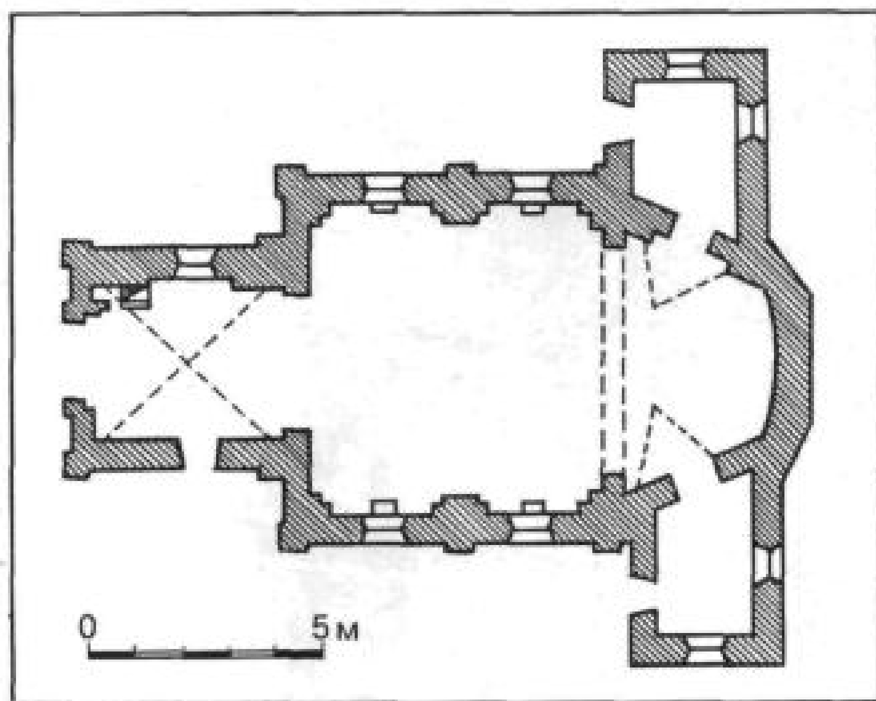
Паводле інвентара будынак складаўся з асноўнага залавага аб'ёму і высокай вежы, верх

Заслаўе. Былы кальвінскі збор.

якой быў ababіты бляхай і завершаны спічаком з пазалочаным флюгерам і крыжам. Над асноўным аб'ёмам быў купалок, завершаны такімі ж самымі крыжам і флюгерам. У асноўным аб'ёме было дзевяць вялікіх вокнаў, а ў вежы — пяць байніц. Над уваходнымі дзвярыма знаходзіліся хоры з балюстрадай, з якіх драўляная лесвіца вяла на вежу, дзе вісеў вялікі звон. На вежы быў таксама гадзіннік (працаваў да 1913 г.). Пасярод кафалікона стаяў вялікі стол з аксамітавым абрусам, над якім віселі жырандолі. У глыбіні асноўнага памяшкання размяшчалася дубовая разьбяная кафедра. Як бачым, алтар ў інвентары не пазначаны. А вось на малюнку Н.Орды (1876 г.) з выявай койданаўскага збору, на той час ужо прыстасаванага пад касцёл, паказана гранёная алтарная апсіда, роўная па вышыні з кампактным асноўным аб'ёмам, але з больш нізкім дахам. Ёсць яна і на плане комплексу койданаўскага замка і збора, уведзенага ў навуковы ўжытак М.Адзярыхам. Але ці была алтарная апсіда ад пачатку існавання храма? Па агульнай колькасці вокнаў, азначанай у інвентары і паказанай на малюнку Орды, ёсць падставы лічыць, што койданаўскі кальвінскі збор — адзіны з рэфармацкіх храмаў таго часу, які ад пачатку меў алтарную апсіду, што набліжала яго архітэктоніку да касцельнай.

Даволі складаным для атрыбуцыі з'яўляецца яшчэ адзін **мураваны культавы будынак** першай паловы XVII ст., які знаходзіцца **ў в. Замосце** (10 км ад Слуцка). Гістарычныя звесткі пра яго вельмі скупыя. Вядома, што ён быў фундаваны ў 1620 г. (ці ў 1649 г.?) мясцовым шляхціцам Андрэем Самуілам Вінкаю-Ратамскім, а ў XVII ст. пры ім была місія езуітаў [11, с. 219; 108-II, с. 179—180]. З дапамогай гісторыка-стылістычнага аналізу паспрабуем удакладніць гэтыя звесткі. Храм мае кампактную аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю — квадратны ў плане кафалікон складаецца ўсяго з двух травей. Дакладна аўтэнтычны характар скляпенняў невядомы — яны разбураны і заменены плоскай драўлянай столлю. Сцены нефа аздоблены пілястрамі, унутры яны ступеньчатыя, што сведчыць пра былую наяўнасць у канструкцыі скляпенняў падпружных арак. Масіўнасць сцен зменшана разгрузачнымі арачнымі нішамі. Асаблівасцю храма з'яўляецца незвычайнае вырашэнне алтарнай часткі ў выглядзе гранёнай апсіды з моцна скошанымі бакавымі гранямі, у выніку гэтага ўнутры яна прастора зліваецца з кафаліконам. У апсідзе фрагментарна ўцалела цыліндрычнае скляпенне, дэкараванае ромбападобным сеткавым арнаментам з нізкім рэльефам лепкі.

Уваходная частка вырашана ў выглядзе магутнага прызматычнага вежападобнага чацверыка, які звонку не мае гарызантальных чляненняў, што надае яму асаблівую важкасць. Усе тры часткі храма аб'яднаны маналітным дахам з агульным вільчыкам (падкрэслівае яго падоўж-



в. Замосце. Былы кальвінскі збор. План.

на-восевую кампазіцыю). Рэнесансная важкасць, лапідарнасць форм, спецыфічная тэктоніка алтарнай часткі, спрошчаная трактоўка ордэрнага дэкору дазваляюць меркаваць, што першапачаткова гэта быў, верагодна, кальвінскі збор, пабудаваны (па стылявых характарыстыках) пасля 1620 г. У гэтым пераконвае яшчэ і тое, што ў першай палове XVII ст. (да 1669 г.) удзельным Слуцкім княствам валодаў князь Багуслаў Радзівіл, кіраўнік евангелісцкай абшчыны ў Вялікім княстве Літоўскім, таму з'яўленне місіі езуітаў пад Слуцкам раней другой паловы XVII ст. малаверагоднае.

Усе разгледжаныя вышэй пратэстанцкія храмы Беларусі канца XVI — пачатку XVII ст. належалі да аднаго з найбольш радыкальных кірункаў рэфармацыйнага руху — кальвінізму. Выяўленне спецыфікі архітэктуры кальвінскіх збораў у кантэксце іх канфесійна-ідэалагічнай праграмы дае магчымасць больш вобразна ўбачыць розныя бакі сацыяльна-палітычнага жыцця Вялікага княства Літоўскага і знайсці мастацтвазнаўчыя крытэрыі для вызначэння аўтэнтычнага паходжання шэрагу помнікаў тагачаснага сакральнага дойлідства, канфесійная прыналежнасць якіх гістарычна спрэчная.

Парасткі новай эпохі

Генеалагічны «сармацкі» міф спарадзіў спецыфічную гістарычную мадэль сацыяльных паводзін і духоўнай культуры, заснаваных на пачуцці саслоўнай абранасці і выключнага грамадскага статусу, — сарматызм. Прынцып роўнасці і братэрства «вольных» і «можных» прадстаўнікоў грамадства «рыцарскага стану» падмацоўваў саслоўныя амбіцыі шляхты, што знайшло адлюстраванне ў выбарнай сістэме каралёў Рэчы Паспалітай — «першых сярод роўных». Юрыдычная норма аднагалоснага прыняцця рашэнняў на сеймах усіх узроўняў ставіла выбарных манархаў у дзяржаўнай палітыцы ў істотную залежнасць ад шляхты, нават дробнамаянтковай.

Храналагічна эпоха сарматызму амаль цалкам супадае з гістарычнымі рамкамі існавання Рэчы Паспалітай і панаваннем стылю барока ў яе мастацкай культуры. Усе гэтыя фактары, дапаўняючы адзін аднаго, спрыялі ўзнікненню адметнай культурна-гістарычнай з'явы — «сармацкага» мастацтва, для якога характэрныя традыцыяналізм, праграмнасць, эмблематычнасць, дэкларатыўнасць саслоўнай абранасці. Ужо з канца XVI ст. рысы «сармацкага» светапогляду выявіліся ў жанры рэпрэзентатыўнага партрэта [220; 234]. Сярод мясцовай магнатэрыі і шляхты пашыралася мода на партрэты «сармацкага» тыпу, які даваў уяўленне пра высокую грамадзянскую годнасць партрэтуемага з дапамогай нацыянальнага касцюма, геральдыкі, панегірычных надпісаў і іншых форм саслоўнай атрыбутыкі. У мастацкай мове архітэктуры, значна больш абстрагаванай параўнальна з іншымі сферамі духоўнай культуры, рысы «сармацкага» светапогляду мусілі выявіцца ў самабытных і разнастайных формах у выніку знітавання мясцовых будаўнічых традыцый з павевамі новага стылю.

У першай палове XVII ст. паслядоўнікамі мецэнацкай дзейнасці М.К.Радзівіла Сіроткі ў галіне сакральнага каталіцкага будаўніцтва сталі многія буйныя магнаты Вялікага княства Літоўскага (Сапегі, Пацы, Кішкі, Сангушкі і інш.), якія ажыццяўлялі патранат над рознымі каталіцкімі ордэнамі. Ад зярнятка новага мастацкага стылю, які нарадзіўся ў Італіі і быў кінуты ў глебу айчыннай культуры, пайшлі парасткі, а потым узняліся і расквітнелі ў нацыянальным сакральным дойлідстве перыяду ранняга барока.

Маштабамі і колькасцю фундацый касцёлаў у першай палове XVII ст. вылучаюцца князі Сапегі, бацька і сын. Славуты Леў Іванавіч Сапега (1557—1633) ад нараджэння быў праваслаўным і толькі ў сталым узросце мусіў прыняць каталіцкае веравызнанне. Як вядома, ён займаў важныя дзяржаўныя пасады і сярод іх найвышэйшую: у 1589—1623 гг. быў вялікім канцлерам літоўскім, а з 1625 г. і да канца жыцця — вялікім гетманам літоўскім і адначасова старостам слонімскім, брэсцкім і магілёўскім. Да таго ж ён увайшоў у гісторыю як выдатны дзяржаўны заканадаўца, адзін з арганізатараў Літоўскага трыбунала і складальнікаў Статута Вялікага княства Літоўскага 1588 г. — кодэкса законаў, па якім нашы продкі жылі да сярэдзіны XIX ст. Статут, напісаны на беларускай мове, сярод іншых юрыдычных норм абвяшчаў ідэю верацярпімасці.

Чацвёрты сын Льва Сапегі — Казімір Леў (1609—1666) быў ужо надзвычай дбайным каталікам. Пасля заканчэння Віленскай езуіцкай акадэміі ён працягваў вывучаць права за мяжой, а пазней заснаваў кафедру права ў сваёй alma mater. З 1645 г. займаў пасаду падканцлера літоўскага, быў таксама старостам аршанскім, гродзенскім і слонімскім. За свае шматлікія фундацыі на карысць каталіцкіх ордэнаў атрымаў ад папы рымскага тытул князя Свяшчэннай Рымскай імперыі.

У 1594 г. Л. Сапега фундаваў у сталіцы княства, **Вільні, фарны касцёл** у гонар **Міхаіла Архангела**, апекуна ўсяго краю. Касцёл быў змураваны ў 1625 г. і меў шмат агульных рыс з касцёламі «нясвіжскага» барока, фундаванымі Радзівілам Сіроткам (асабліва з Троіцкім касцёлам у Чарнаўчыцах). Аднанефавы храм перакрыты цыліндрычным скляпеннем з распалубкамі, без падпружных арак. Паверхня скляпення пакрыта суцэльным дыванам ляпнога арнаменту, які складаецца з васьмікантавых зорак, накшталт калядных, разетак, сардэчкаў, падобных да вотаў, і інш. Распор скляпенняў передаецца на бакавыя сцены нефа, іх звонку ўмацоўваюць контрфорсы, якія, аднак, у верхняй частцы нечакана і самабытна пераходзяць у ордэрныя пілястры і завяршаюцца магутным прафіляваным антаблементам — тут яскрава спалучаюцца элементы готыкі і рэнесансу. Асноўная ж мастацкая выразнасць нададзена галоўнаму фасаду, вырашанаму ўжо ў стылі ранняга барока. Тут контрфорсы цалкам заменены пілястрамі з прыгожымі капітэлямі, аздобленымі

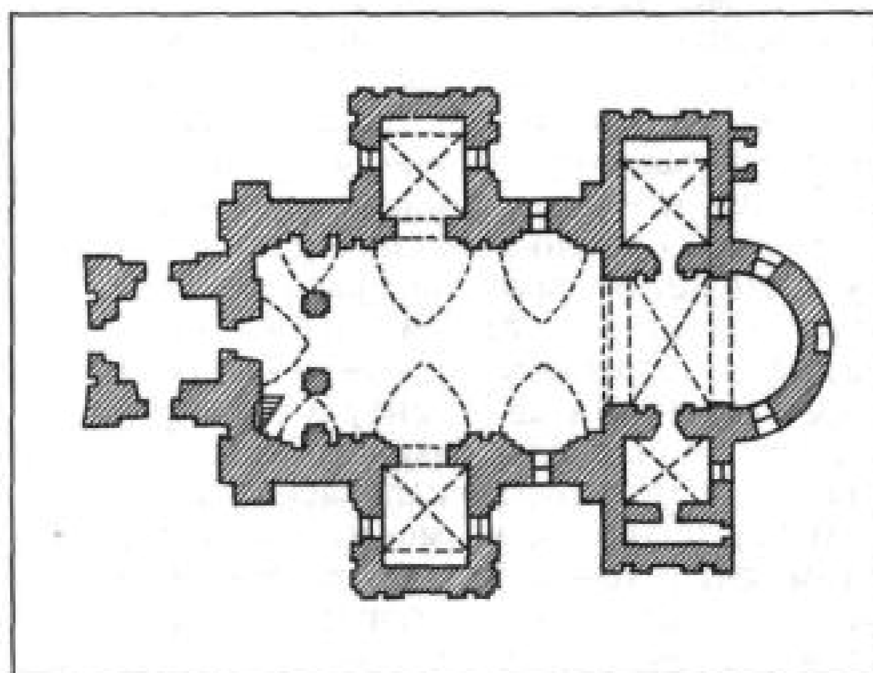
г.п. Ружаны. Троіцкі касцёл. Выгляд з боку алтарнай часткі.

мясцовымі расліннымі матывамі (пазней падобныя капітэлі атрымае касцёл бернардзінак у Слоніме). Па баках ніжняй часткі фасада размешчаны круглыя ў плане аб'ёмы з вітымі ўсходамі ўнутры. Тарэц высокага двухсхільнага даху закрывае трох'ярусны атыкавы франтон з фігурнымі валютамі і сакральным картушам на тымпане.

Падчас руска-шведска-польскай вайны, у 1655 г., касцёл моцна пацярпеў і быў аднаўлены на ахвяраванні Казіміра Льва Сапегі ў 1662 г. (ужо пасля замірэння са Швецыяй). Пры гэтым першапачаткова бязвежавы галоўны фасад аднавілі ўжо ў стылі сталага барока. Над круглымі бакавымі аб'ёмамі надбудавалі шасцігранныя вежачкі-ліхтарыкі, завершаныя шмат'яруснымі барочнымі купалкамі-«банькамі». Характэрна, што незвычайную шасцігранную форму архітэктурных аб'ёмаў у польскім мастацтвазнаўстве часта называюць «сармацкай», звязваючы яе з эпохай сарматызму ў мастацкай культуры Рэчы Паспалітай.

У інтэр'еры касцёла Міхаіла Архангела ў Вільні ацалела надмагілле яго фундатара Льва Сапегі і яго дзвюх жонак. Яно ўяўляе сабою манументальную прысценную архітэктурна-скульптурную кампазіцыю са шматколернага мармуру, што сваёй будовай нагадвае фасад святыні. Яно выканана ў 1630-я гг. італьянскім майстрам Себасцьянам Сала. У цэнтры кампазіцыі — велічная арка, аформленая калонамі карынфскага ордэра, у якой гарызантальна размешчана фігура вялікага канцлера ў рыцарскіх даспехах, над ім — астатнія элементы рыцарскага ўзбраення, а яшчэ вышэй — геральдычны картуш з гербам Сапегаў [402, с. 57]. Ля падножжа кампазіцыі (таксама гарызантальна) сіметрычна размешчаны фігуры нябожчыц-жонак, а над імі — геральдычныя картушы магнацкіх родаў, з якіх яны паходзілі. (Падобнае размяшчэнне скульптурных выяў нябожчыкаў характэрнае для надмагілляў эпохі Рэнесанса.) Усю кампазіцыю вянчаюць скульптурныя выявы Хрыста з крыжам і святых, па сваёй пластыцы ўжо цалкам барочныя. Такім чынам, у гэтым выдатным творы мемарыяльна-манументальнага мастацтва спалучаны рысы рэнесансу і барока з элементамі сарматызму, пра што сведчыць шырокае выкарыстанне саслоўнай эмблематыкі.

У хуткім часе пасля віленскага Міхайлаўскага касцёла, у 1596 г., Л. Сапега разам з жонкай Аляксандрай (з Тышкевічаў) фундаваў **касцёл** у гонар **Святой Тройцы** ў сваёй радавой рэзідэнцыі — **мястэчку Ружаны** (Пружанскі раён) [НБВУ. АР, ф. 4, спр. 2856]. Троіцкі касцёл, спа-



г.п. Ружаны. Троіцкі касцёл. План.

чатку драўляны, змураваны ў асноўным у 1615—1617 гг., але пазней яго неаднаразова рэканструявалі і рамантавалі [339, с. 28; 348, с. 12; 412, 22]. Святыня мае простую і выразную архітэктурную кампазіцыю, якая дынамічна нарастае кампазіцыі, выкананыя ў стылістыцы позняга барока.

У 1768 г. да сярэдняй травеі трохчасткавага нефа з поўначы прыбудавана капліца Св. Крыжа, а ў 1787 г. (сіметрычна ёй) капліца св. Бар-

г.п. Дзятлава. Касцёл Унебаўзяцця Дзевы Марыі. Выгляд з боку алтара.

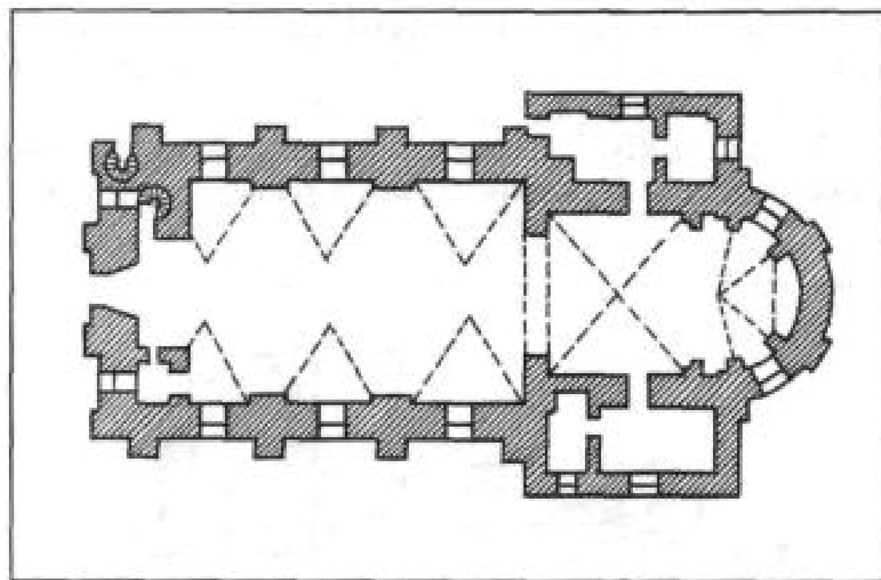
ад больш нізкай за прамавугольны неф паўкруглай апсіды прэсбітэрыя да трох'яруснай васьмерыковай вежы над чацверыковым уваходным аб'ёмам. Такая кампазіцыйная будова характэрна, як вядома, і для рэнесансных касцёлаў «любельскай» групы. Даволі масіўныя сцены нефа дадаткова ўмацаваны контрфорсамі, што ўспрымаюць распор цыліндрычнага з распалубкамі скляпення, без падпружных арак, як і ў віленскім Міхайлаўскім касцёле. Ёсць падставы лічыць, што аздоба скляпенняў у гэтых помніках была аналагічная — у выглядзе ляпнога ўзорыстага арнаменту з несапраўдных кесонаў. Аднак пры рэканструкцыі ў другой палове XVIII ст. ружанскага касцёла ляпная аздоба скляпенняў была заменена фрэскавым роспісам, які аптычна імітаваў рэальна неіснуючыя архітэктурныя элементы — тыя ж падпружныя аркі і аб'ёмныя «рэбры» распалубак. Паміж імі ўключаны паліхромныя сюжэтныя бары. Пры гэтым у інтэр'еры адзіночныя пілястры часоў ранняга барока, якія адпавядалі вонкавым контрфорсам, замянілі здвоенымі. Гэта надало ўваходам у капліцы больш урачысты, амаль трыумфальны характар, адпаведны іх алтарам, намаляваным «аптычна на муры». Такім чынам, нягледзячы на розначасовасць прыбудоў, яны арганічна дапоўнілі і ўзбагацілі першапачатковую тэктоніку касцёла. Рэканструкцыяй святыні ў 1780-я гг. займаўся прыдворны архітэктар Сапегаў Я.С.Бекер, які і надаў яе архітэктурна-мастацкаму абліччу рысы «барочнага класіцызму» — стылявога кірунку, звязанага ў Рэчы Паспалітай з уплывам ідэй французскага асветніцтва [11, с. 419].

У вырашэнні галоўнага алтара, які захаваў сваю аўтэнтыку з першай паловы XVII ст., яскрава выяўлена яго прысвячэнне Святой Тройцы. Алтарная карціна, афармленая чатырохкалонным архітэктурным порцікам з цёмнага мар-

муру і пазалочанымі карынфскімі капітэлямі, прадстаўляе Укрыжаванне Хрыста, над ёю — Усёбачнае вока Бога Айца (роспіс і стукавая лепка), а яшчэ вышэй, у консе апсіды — фрэскавая выява Святога Духа ў выглядзе белага голуба. У гэтую цэласную сакральную кампазіцыю зноў жа ўключаны герб Сапегаў. Вензель магнатаў прысутнічае і ў малюнку каванай перадалтарнай агароджы.

Архітэктура ружанскага Троіцкага касцёла паўплывала на мастацкае аблічча больш позніх каталіцкіх святынь Слоніма і яго рэгіёну. У 1635 г. Л. Сапегам фундаваны **касцёл Божага Цела канонікаў латэранскіх** (адгалінаванне ордэна аўгусцінцаў) у Слоніме [412, с. 22]. Існуе яшчэ адна дата фундацыі і асоба фундатара, пра якіх паведамляе С.Лёранц [339, с. 10]. Ён сцвярджае, што гэты касцёл пабудаваны ў 1650 г. па фундацыі маршалка ВКЛ Яна Станіслава Сапегі, а кляштар пры ім існаваў з 1653 г. У другой палове XIX ст. касцёл перароблены пад праваслаўную царкву, а пазней зруйнаваны. Сёння на яго месцы вядзецца будаўніцтва новай праваслаўнай царквы, але зноў жа ў архітэктурных формах былога касцёла, аблічча якога вядома з гравюры XIX ст. (дададзены толькі невысокія прытворы да крылаў трансепта. — *Т.Г.*).

Касцёл меў роўнавысокія неф, апсіду прэсбітэрыя і трансепт. Фасад святыні завяршаўся атыкавым франтонам і фланкіраваўся па баках выцягнутымі «высмуклымі» вежамі, па вышыні таксама роўнымі з нефам. Сцены храма ўмацоўвалі контрфорсы, а ўнутры ён быў перакрыты, верагодна, цыліндрычным скляпеннем з распалубкамі, без падпружных арак, як і іншыя касцёлы рэгіёну ў гэты час, аздоблены нізкарэльефным ляпным арнаментам. Інвентар XIX ст., які захоўваецца ў Аддзеле рукапісаў Навуковай бібліятэкі Віленскага універсітэта, паведамляе, што касцёл гэты «крыжовы, гатыцкай структуры, вымураваны з пекным фасадам і па абодвух баках аздоблены, звонку і ўнутры атынкаваны і пабелены, дахоўкаю крыты... мае 2 прасторныя капліцы, 2 сакрыстыі і 2 скарбніцы над імі, хор вялікі на 2 слупах мураваных і крухту пры ўваходзе» [НБВУ. АР, ф. 4, спр. 2751]. Там жа паведамляецца, што касцёл асвячоны ў 1800 г. Адамам Клакоцкім. Вялікая розніца ў датах фундацыі і кансекрацыі, а таксама трактоўка ў інвентары крылаў трансепта як капліц дазваляе меркаваць, што яны былі прыбудаваны да першапачаткова аднанефавай структуры храма пазней, у другой палове XVIII ст. (як у слонімскім і ружанскім Троіцкіх касцёлах). Гэта, магчыма, прывяло да яго паўторнага асвячэння.

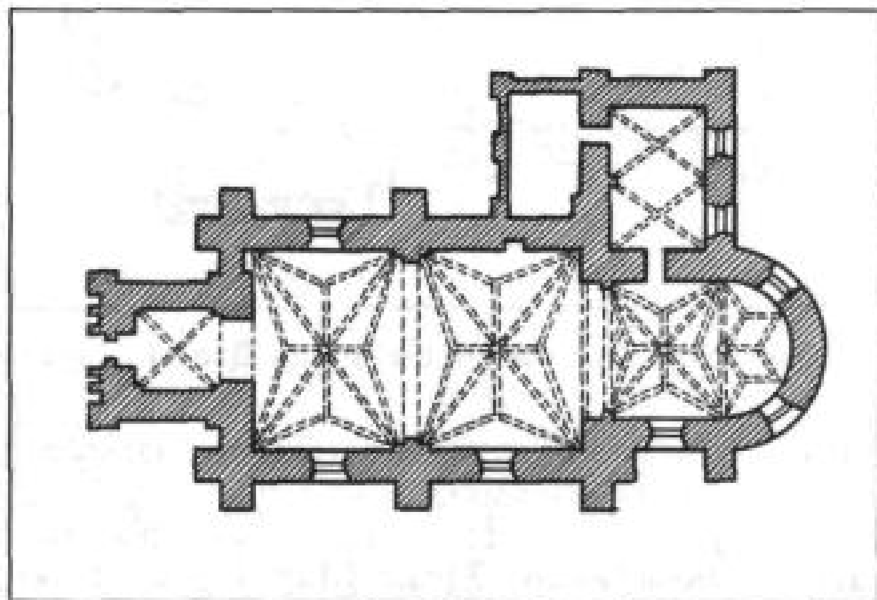


г.п. Дзятлава. Касцёл Унебаўзяцця Дзевы Марыі. План.

Блізкую да гэтых святынь архітэктоніку мае **касцёл Унебаўзяцця Дзевы Марыі ў мястэчку Дзятлава**, размешчаным прыблізна за 40 км ад Слоніма. Касцёл фундаваны ў 1624 г. Л. Сапегам, змураваны каля 1646 г. па паўторнай фундацыі К.Л. Сапегі. Пасля пажару ў 1743 г. храм (на ахвяраванні Мікалая Фаустына Радзівіла) да 1751 г. адноўлены архітэктарам Аляксандрам Асікевічам, манахам-бернардзінцам: істотна зменены фасад і аздабленне інтэр'ера ў стылі позняга барока [291, с. 126; 339, с. 38; 348, с. 13]. Неф кафалікона перакрыты цыліндрычным скляпеннем з распалубкамі зноў жа без падпружных арак. Сцены, як і ў іншых сакральных пабудовах Сапегаў, умацаваны контрфорсамі, ім унутры адпавядаюць ордэрныя пілястры. Апсіда прэсбітэрыя з паўкруглым завяршэннем зроблена роўнавысокай з нефам, з якім мае агульны вільчык даху — прыём, характэрны ўжо для ранняга барока. Па баках вімы размешчаны сіметрычныя сакрысты. А вось уваходная частка прынцыпова адрозніваецца ад больш ранняга ружанскага касцёла: вежу замяняе невялікі рызаліт, завершаны атыкавым франтонам, па баках якога ў XVIII ст. узведзены дзве стромкія ажурныя вежы тэлескапічнай будовы. Увогуле галоўны фасад касцёла вызначаюць надзвычай выцягнутыя вертыкальныя прапорцыі, вытанчанасць і ўзнёсласць, характэрныя для віленскага барока. У выніку разначасовасці будаўніцтва канструкцыйна адметна вырашаны паўночна-заходні вугал збудавання, дзе побач укампанаваны адразу дзве вітыя лесвіцы: адна вядзе на вежу-званіцу, другая — на мураваныя

хоры над уваходам, дзе знаходзіцца арган-пазітыў (адпаведны ружанскаму, упрыгожаны накладной разьбой па дрэве з пазалотай).

У мастацкім аздабленні інтэр'ера маляўніча спалучаюцца стукавая лепка і разьба па дрэве:

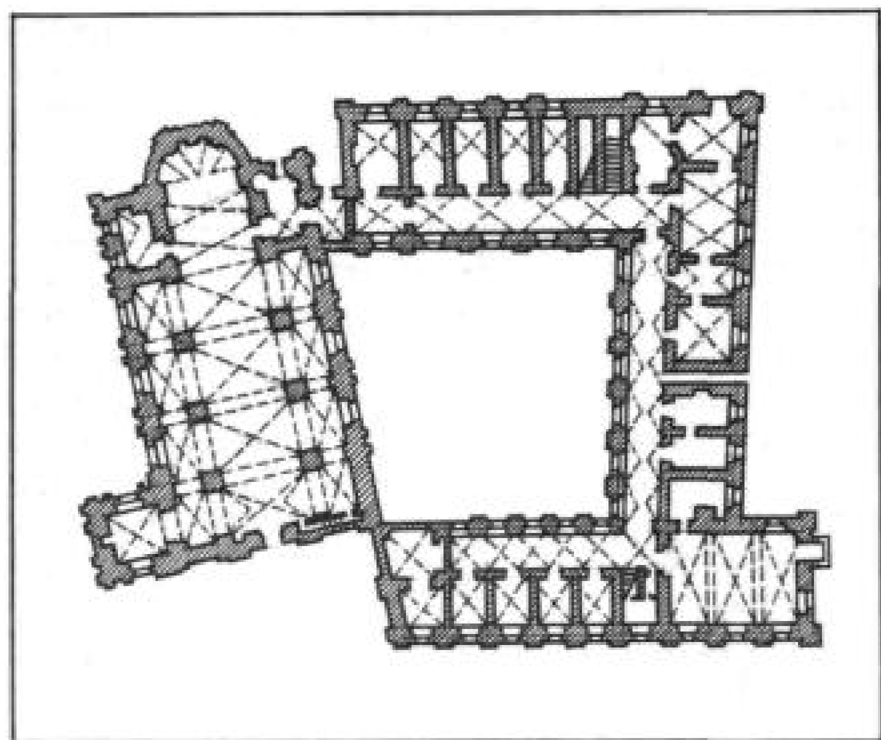


в. Краманіца-Дольная. Касцёл св. Юр'я. План.

сем алтароў выкананы ў стылі позняга барока, а невялікі прыгожы амбон мае рысы рафінаванага вытанчанага ракако. Кампазіцыю двух'яруснага галоўнага алтара, упрыгожанага шасцю скульптурамі святых, поўнымі руху і экспрэсіі, завяршае геральдычны картуш (геральдычныя знакі трапляюцца і сярод іншых арнаментальных матываў у афармленні інтэр'ера) [ДГАЛ, ф. 1135, воп. 3, спр. 696, арк. 13, 17, 18, 24]. Гэта вонкавыя прыкметы «сарматызму» фундатараў-мецэнатаў, але ў архітэктуры храмаў прысутнічае таксама яго больш глыбінны пласт.

Характэрнай «сапегаўскай» рысай разгледжаных раней сакральных збудаванняў ранняга барока, якую мы неаднаразова падкрэслівалі, з'яўляецца адсутнасць у іх падпружных арак, якія б умацоўвалі цыліндрычныя з распалубкамі скляпенні (раней не адзначалася даследчыкамі). На наш погляд, гэта вельмі істотная з'ява, якая гаворыць шмат пра што. Па-першае, з'яўленне і пашырэнне ў архітэктуры храмаў ранняга барока падпружных арак дазволіла на прынцыпова новай аснове больш рацыянальна (у параўнанні з важкімі рэнесанснымі скляпеннямі) размеркаваць іх распор і пазбавіцца такіх архаізуючых гатычных элементаў, як контрфорсы. Па-другое, не падзеленыя падпружнымі аркамі на асобныя секцыі цыліндрычныя скляпенні больш арганічна спалучаліся з аздобай «гіпсавымі штукатэрыямі» — суцэльным узорыстым дываном з неканструкцыйных ляпных кесонаў разнастайных форм. Гэты тып аздаблення скляпенняў з'явіўся напачатку барока ў айчыннай архітэктуры (Троіцкія касцёлы ў Клецку, Чарнаўчыцах, Міхайлаўскі касцёл у Вільні і інш.). Па сутнасці гэтыя раннебарочныя «штукатэрэі» імітавалі зорчаты малюнак сапраўдных нервюрных скляпенняў часоў готыкі, якія, дарэчы, былі распаўсюджаны ў слонімскім рэгіёне, на адлегласці паміж сабою не больш за 50 км (прыгадаем праваслаўныя цэрквы-крэпасці ў Сынковічах, Мураванцы, Навагрудку). Відавочна, што нельга вызначаць падобную аздобу скляпенняў як «штукатэрыі любельскага тыпу», як гэта робяць польскія даследчыкі архітэктуры Беларусі. Прыхільнасць Сапегаў да «старасвецкіх» готыка-рэ-

в. Краманіца-Дольная. Касцёл св. Юр'я. Галоўны алтар.

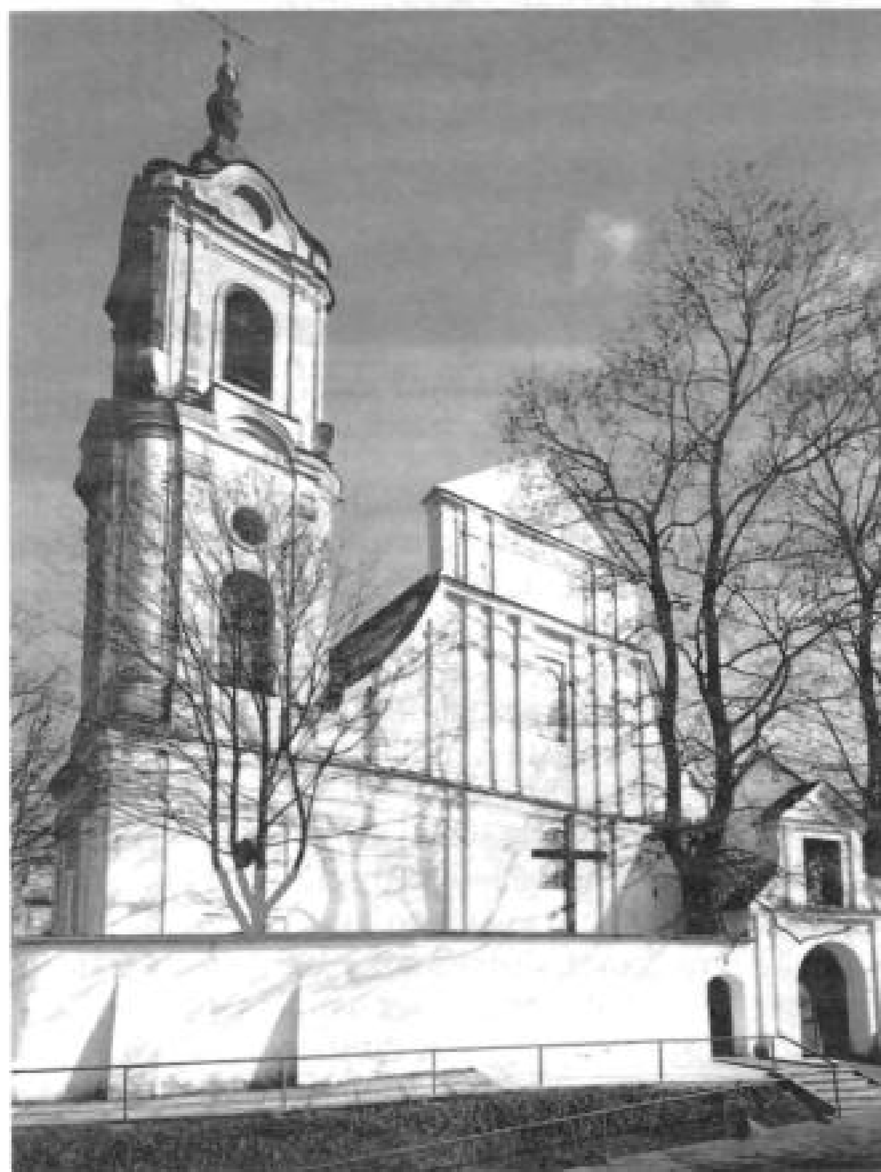


Гродна. Комплекс кляштара францысканцаў і касцёла Дзевы Марыі Анёльскай. План.

несансных мясцовых архітэктурна-будаўнічых прыёмаў (контрфорсы, «нягладкія» скляпенні) ускосна сведчыць аб іх патрыятычным традыцыяналізме і «сармацкім» светапоглядзе. Архітэктанічная блізкасць групы касцёлаў слонімска-ружанскага рэгіёну, пераважна фундацыі Сапегаў, дазваляе гаварыць пра рэгіянальную архітэктурна-будаўнічую школу перыяду ранняга барока, цэнтрам якой з'яўляўся эканамічна развіты горад Слонім, дзе існаваў шматпрофільны цэх будаўнікоў.

Падпружныя аркі адсутнічаюць таксама ў сістэме перакрыццяў больш позніх касцёлаў Слоніма, напрыклад бернардзінцаў (заснаваны ў 1630 г. Іванам Жарноўскім ці ў 1645 г. каралеўскім сакратаром Андрэем Радванам, асвячоны ў 1671 г. Мікалаем Слупскім) і бернардзінак (заснаваны ў 1645 г. старостам ясноўскім Аляксандрам Юдзіцкім з жонкаю Канстанцыяй, асвячоны ў 1696 г.). Аднак паверхня скляпенняў у іх ужо пазбаўлена суцэльнай арнаментальнай аздобы: прысутнічаюць толькі крыжападобныя ляпныя разеткі пры сутарэннях распалубак. Цікава, што фрагменты нізкарэльефнай арнаментальнай лепкі захаваліся на скляпеннях уніяцкага Успенскага сабора ў мястэчку Жыровічы пад Слонімам (на самкнутым купале, які перакрывае паўночнае крыло трансепта, і ў тарцы паўднёвага нефа), што дазваляе абмежаваць час іх узвядзення сярэдзінай XVII ст.

Адзін з найбольш архаічных касцёлаў гэтага рэгіёну — **Юр'еўскі касцёл у в. Крамяніца-Дольная** (Зэльвенскі раён) змураваны пасля 1617 г. па фундацыі віцебскага кашталяна Мікалая Вольскага пры кляштары канонікаў латэранскіх [291, с. 119], асвячоны ў 1657 г. біскупам І.Даўжылам-Завішам. У касцёле захавалася мармуровае надмагілле з укленчанымі фігурамі фундатара ў рыцарскіх даспехах і яго жонкі Барбары, аформленае калонамі, валютамі і гербавым картушам [11, с. 250]. Неф кафалікона складаецца не з трох (як у папярэдніх святынях), а з дзвюх травей, перакрытых зорчатымі нервюрнымі скляпеннямі. Падобныя скляпенні мае і роўнавысокая з нефам алтарная апсіда з паўкруглым завяршэннем. Аб'ёмы накрытыя дахам з агульным вільчыкам. Сцены умацаваны моцна выступаючымі контрфорсамі. Тарэц даху на галоўным фасадзе закрыты атыкавым франтонам з трохвугольным завяршэннем. Сам атык са ступеньчатым абрысам і рытмічнымі паўцыркульнымі нішамі мае рэнесансны характар. У канцы



Гродна. Касцёл Дзевы Марыі Анёльскай. Галоўны фасад.

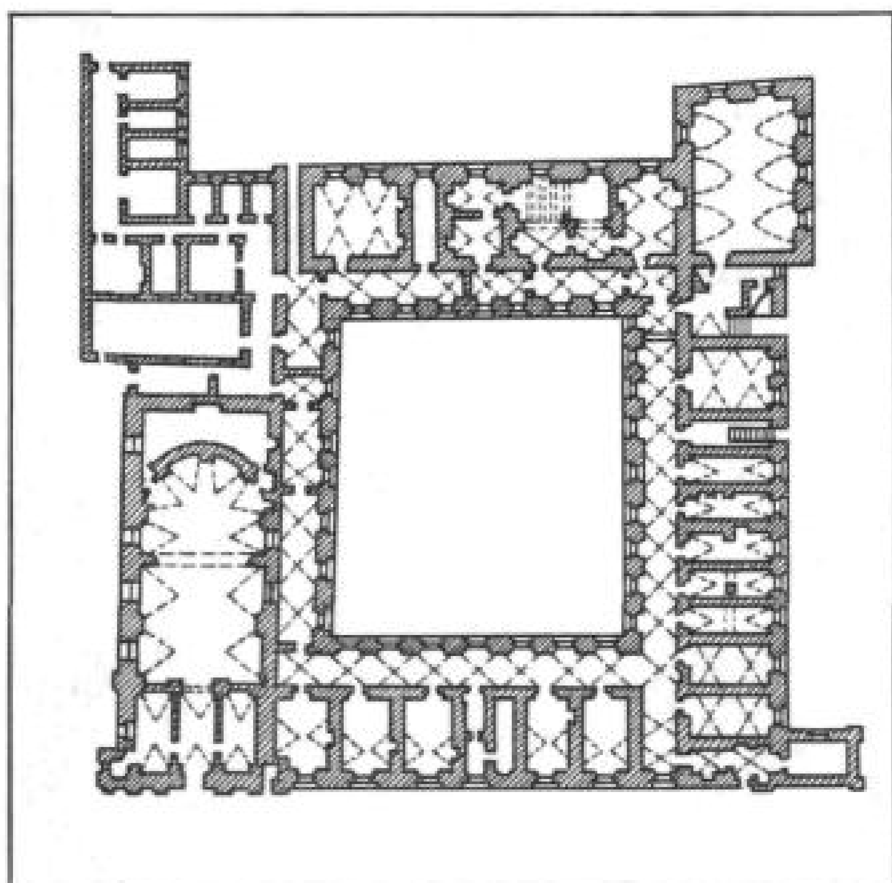
XVIII ст. да касцёла прыбудаваны больш нізкі, амаль кубічны аб'ём прытвора ў стылі, пераходным ад барока да класіцызму. Кляштар закрыты ў 1832 г., разбураны ў 1940-я гг.

Гродна. Касцёл Дзевы Марыі Анёльскай. Фрагмент інтэр'ера.

Відавочна, што ў першай палове XVII ст. каталіцкае храмабудаўніцтва апякавалі не толькі князі Сапегі і вялося яно не толькі ў слонімска-ружанскім рэгіёне. *У азначаны перыяд найбольш бурна будаўніцтва мураваных касцёлаў і кляштараў розных ордэнаў праходзіла ў Гродне*, які ў гэтых адносінах можна параўнаць толькі са сталіцай ВКЛ — Вільняй. Высокі грамадскі статус Гродна, які яшчэ нядаўна, пры каралі Стэфане Баторыі, часова з'яўляўся сталіцай Рэчы Паспалітай, наяўнасць у ім ужо двух выдатных узораў ранняга барока (фарнага касцёла і касцёла бернардзінцаў, фундаваных каралямі), спрыяла высокаму ўзроўню наступных па часе архітэктурных ансамбляў касцёлаў і кляштараў францысканцаў, дамініканцаў, брыгітак і бернардзінак. Яны ўзводзіліся амаль адначасова, што дазваляе па іх вызначыць стылявыя характарыстыкі ранняга беларускага барока.

Будаўніцтва **кляштара францысканцаў і касцёла Дзевы Марыі Анёльскай** у Гродне пачалося ў 1635 г. па фундацыі кашталяна віленскага і ваяводы віцебскага Яўстафія Курча і яго жонкі Зузаны [166, с. 810; 348, с. 6]. Комплекс размешчаны на высокім плато на левым беразе Нёмана, што абумовіла асіметрыю яго кампазіцыі. Касцёл — трохнефавая шасціслупавая базіліка з алтарнай часткай у выглядзе паўкруглага завяршэння цэнтральнага нефа з вялікай вімай, па баках якой размешчаны сіметрычныя сакрыстыі. Галоўны тарцовы фасад базілікі бязвежавы, аднак з паўночнага боку да яго арганічна далучана трох'ярусная вежа-званіца, ніжні чацвярык якой аб'яднаны агульнай цягай антаблемента з галоўным фасадам і бакавымі нефамі [12, с. 39] (гэта сведчыць пра іх адначасовую пабудову). Параметры ніжняга чацверыка вежы адпавядаюць першай травеі базілікі, у якой (у адрозненне ад гродзенскага касцёла бернардзінцаў) адсутнічае нартэкс, а крыло кляштара далучаецца да галоўнага фасада вострым вуглом з-за складанага рэльефу мясцовасці. Верхнія ярусы вежы перабудаваны пасля пажару (XVIII ст.) у стылі віленскага барока. Амаль аналагічную гродзенскаму касцёлу францысканцаў кампазіцыю галоўнага фасада мае касцёл **Усіх Святых у Вільні**, пабудаваны некалькі раней, у 1620—1631 гг. Аднак пластычнае вырашэнне гродзенскай святыні ў параўнанні са сталічнай крыху больш сціплае: падпорныя сценкі з ніцым крывалінейным абрысам толькі нагадваюць барочныя валюты, больш простыя таксама ордэрныя элементы і абрамленні праёмаў, галоўны фасад мае дадатковае гарызантальнае чляненне. Параўнаўчы аналіз структуры бязвежавых фасадаў касцёлаў бернардзінцаў і францысканцаў у Гродне, касцёла Усіх Святых ордэна кармелітаў старажытных правіл і касцёла св. Тэрэзы ордэна кармелітаў босых (1634—1650 гг.) у Вільні дазваляе сцвярджаць, што *для перыяду ранняга барока характэрна простая трохвугольная форма завяршэння атыкавых франтонаў*, аналагічная нясвіжскаму касцёлу езуітаў.

У інтэр'еры францысканскага касцёла дамінуе цэнтральны неф, перакрыты цыліндрычным скляпеннем з самкнутымі распалубкамі на падпружных арках. Сістэму міжнефавых аркад завяршае магутны раскрапаваны антаблемент, які аб'ядноўвае цэнтральны неф з прэсбітэрыем, перакрытым конхавым скляпеннем, што надае інтэр'еру выразную падоўжную дынаміку. Адначасова яе ўраўнаважвае статычны рытм



Гродна. Комплекс кляштара брыгітак і касцёл Звеставання Дзеве Марыі. План.

апорных элементаў. Багатае мастацкае аздабленне інтэр'ера, выкананае пераважна ў XVIII ст., мае рысы позняга барока і ракако.

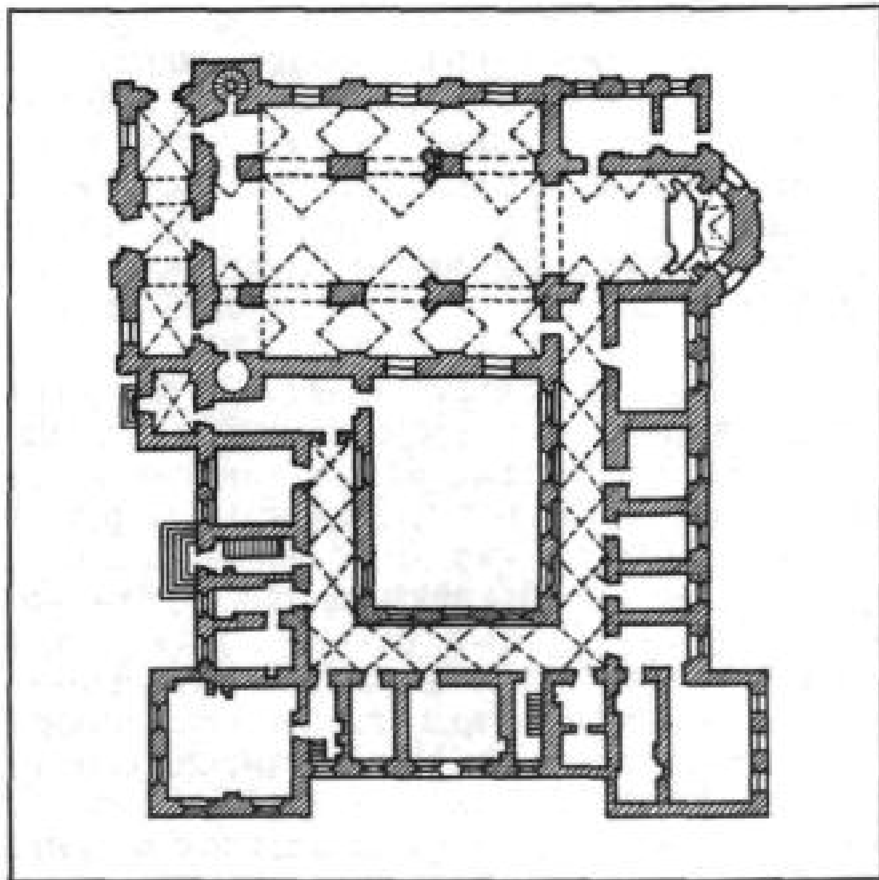
На сённяшні дзень амаль зусім забыты цікавы помнік архітэктуры **Гродна — касцёл Найсвяцейшай Дзевы Марыі дамініканцаў**, змураваны ў 1630—1635 гг. па фундацыі падкаморыя віленскага Фрыдэрыка Сапегі і яго жонкі Кацярыны (з Пацаў), асвячоны ў прысутнасці караля Уладзіслава IV Вазы [412, с. 16]. Пасля паўстання 1863 г. касцёл дамініканцаў пераўтвораны ў праваслаўную царкву Ямбургскага ўланскага палка [166, с. 810], а затым цалкам разбураны ў 1874 г. Будынак святыні таксама ўяўляў сабою трохнефавую базіліку без трансепта з двухвежавым барочным фасадам (адным з першых у гісторыі беларускай архітэктуры). Вызначыць наяўнасць падпружных арак ужо няма магчымасці. Да таго ж, у трохнефавых базіліках ролю контрфорсаў, што стрымліваюць распор галоўнага скляпення, адыгрывае сістэма скляпенняў бакавых нефаў. Адзін мураваны кляштарны корпус узвёў у 1735—1737 гг. Тамаш Ганусевіч, другі — у 1780—1786 гг. пабудаваны Людвікам Грынцэвічам.

Крыху больш позні **касцёл кляштара брыгітак** змураваны **ў Гродне** ў 1634—1642 гг. па фундацыі Крыштофа Весялоўскага, маршалка ВКЛ, і яго жонкі Аляксандры (з Сабескіх) [НБВУ. АР, ф. 4, спр. 2309], асвячоны ў 1651 г. у гонар **Звеставання Дзеве Марыі** [291, с. 59]. Храм належаў жаночаму каталіцкаму ордэну міласэрных сясцёр св. Брыгіты. Будынак мае аднанефавую структуру з паўкруглым алтарным завяршэннем, якое ўкампанавана ў агульны прамавугольны план. Унутры неф перакрыты цыліндрычным скляпеннем даволі значнага пралёта, з распалубкамі, але без падпружных арак. Адзіная падпружная арка на моцна выступаючых пілонах аддзяляе алтарную частку, перакрытую конхавым скляпеннем з чатырма радыяльнымі распалубкамі. Ва ўваходнай частцы (адпаведна кроку капітальнай сцяны кляштара, як у бернардзінскім касцёле) вылучаны нізкі неканструкцыйны нартэкс.

Асаблівую цікавасць уяўляе сцяна галоўнага фасада, вырашаная па-барочнаму дэкаратыўна-пышна, як тэатральная заслона для кампазіцыі сціплага храма. Яна больш шырокая за неф, таму што арганічна ўключае ў сябе бакавыя вежачкі, фланкіруючыя вуглы збудавання. Унутры яны па-гатычнаму круглыя, з вітымі лесвіцамі, а звонку — квадратныя і аформлены вытанчанымі канеліраванымі пілястрамі карынфскага ордэра. Такім чынам, тут готыка-рэнесансны элемент падаецца ў новай барочнай трактоўцы. На ўзроўні карніза нефа галоўны фасад падзяляе магутны двух'ярусны антаблемент, ніжні фрыз якога аздоблены раслінным арнаментам у тэхніцы сграфіта (рэнесансны элемент), а верхні фрыз у цэнтры ўпрыгожаны сегментным франтонам з дынамічным скульпурным рэльефам (барочны

Гродна. Касцёл Звеставання Дзеве Марыі ордэна брыгітак. Выгляд з боку алтара.

элемент). Кампазіцыю фасада вянчае атыкавы франтон з трохвугольным завяршэннем і барочнымі валютамі па баках. Вышэй антаблемента бакавыя часткі фасада завяршаюць чацверыкі вежаў, роўныя па вышыні з атыкам франтона і

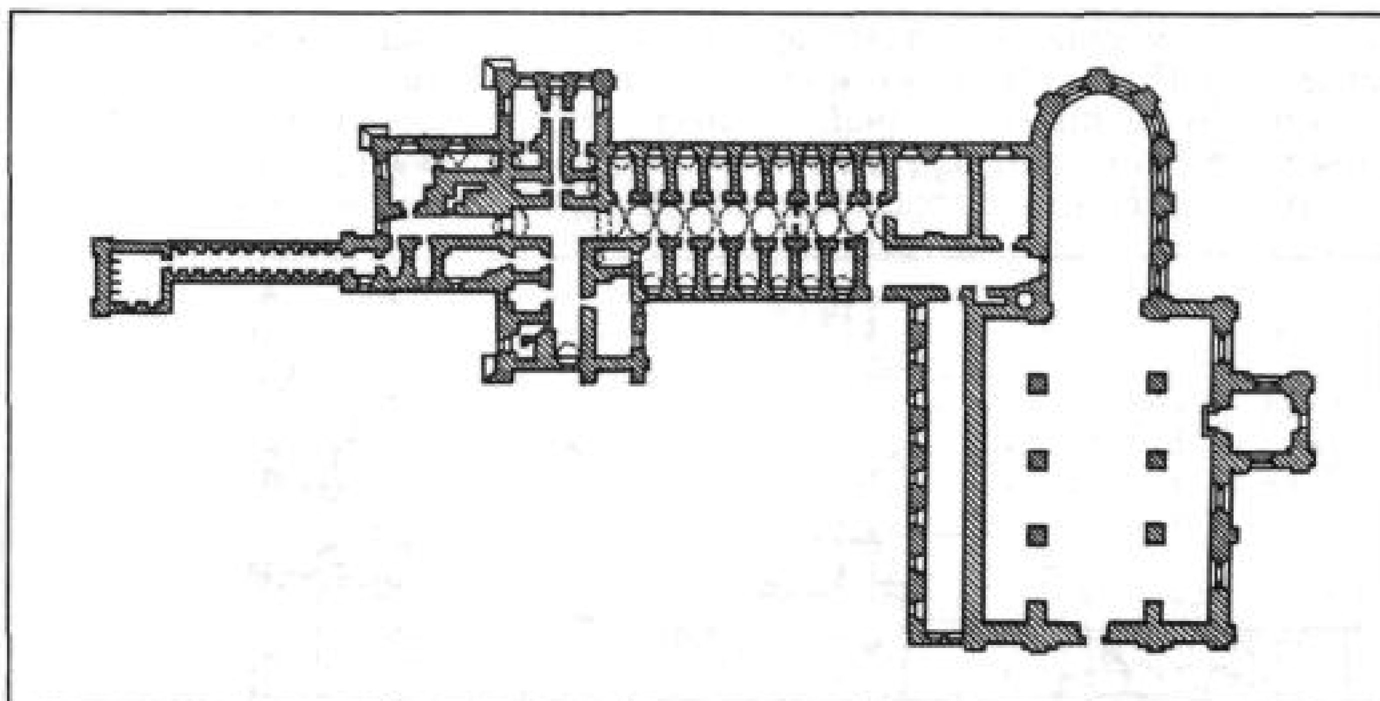


г.п. Друя. Троіцкі касцёл і кляштар бернардзінцаў. План.

накрытыя пакатымі чатырохсхільнымі шатрамі з сігнатуркамі. Роўная вышыня вежаў і франтона надае вырашэнню фасада тэктанічную цэласнасць і завершанасць. Па нашых назіраннях, *гэта адзін з найбольш ранніх аўтэнтычных узораў барочнага двухвежавага фасада ў сакральным дойлідстве Беларусі*, а спалучэнне ў ім рэнесансных і барочных рыс надае яму асаблівую пераканаўчасць і адметнасць.

Паўтарэнне раннебарочных архітэктурных форм, уласцівых гродзенскім касцёлам, можна назіраць у **Троіцкім касцёле бернардзінцаў у г.п. Друя** (Браслаўскі раён), змураваным у 1643—1646 гг. па фундацыі падканцлера ВКЛ К.Л. Сапегі [94, с. 24; 165, с. 100; 291, с. 79]. Касцёл уяўляе трохнефавую базіліку, якая складае, як і ў гродзенскіх комплексах, адзін бок кляштарнага ансамбля і разам з трыма манастырскімі карпусамі ўтварае замкнутае карэ ўнутранага двара. Цэнтральны неф працягвае апсіда прэсбітэрыя з вялікай вімай (з сакрыстыямі па баках) і алтарным завяршэннем — унутры гранёным, а звонку — паўкруглым. Першапачаткова ўваходная частка касцёла вырашалася ў выглядзе вузкага нартэкса з дзвюма вежачкамі па баках (выступалі за межы базілікі, як у гродзенскім касцёле брыгітак). Унутры яны таксама былі круглыя, з вітымі ўсходамі, а звонку — прамавугольныя. Верхняя ж частка фасада з масіўнымі валютамі па баках не мела вежаў і завяршалася трохвугольным франтонам. У 1772—1779 гг. да галоўнага фасада быў прыбудаваны яшчэ адзін нартэкс, цэнтр якога вылучаны магутнай шмат'-яруснай чацверыковай вежай. Яна стала настолькі актыўнай дамінантай кампазіцыі, што за ёю было страчана ўяўленне пра аўтэнтычны

г.п. Друя. Троіцкі касцёл ордэна бернардзінцаў. Галоўны алтар пасля рэстаўрацыі.



Брэст. Касцёл Іаана Хрысціцеля і кляштар бернардзінцаў. План.

фасад святыні [ДГАЛ, ф. 1135, воп. 3, спр. 437].

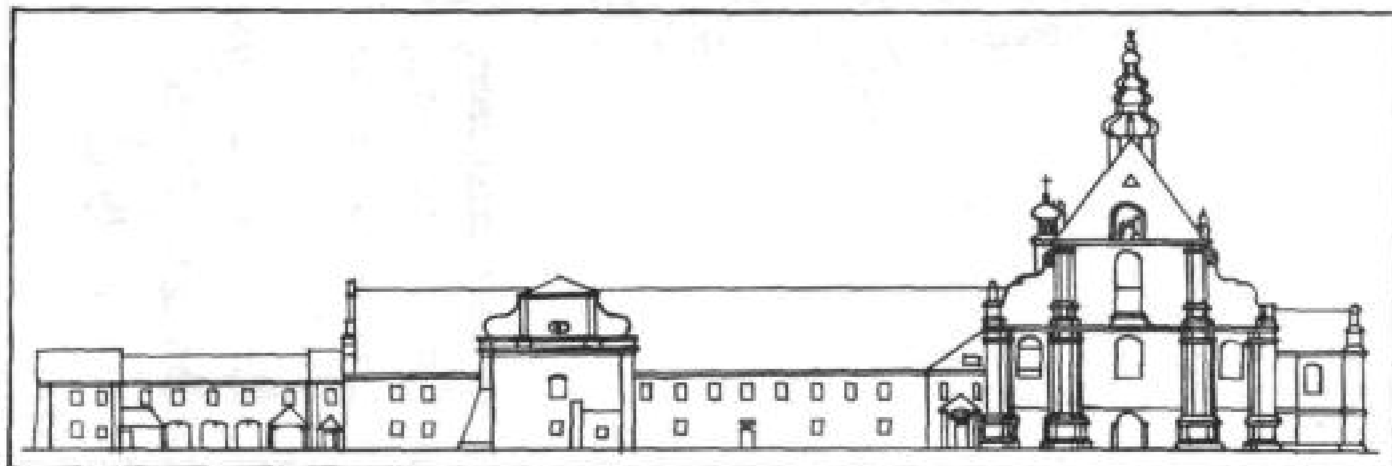
Цікавай асаблівасцю касцёла з'яўляецца адсутнасць у ім падпружных арак, якія б умацоўвалі цыліндрычныя з распалубкамі скляпенні, што перакрываюць нефы базілікі. Таму ў канструкцыйных вузлах, дзе канцэнтруецца распор скляпенняў, сцены ўмацаваны вонкавымі контрфорсамі. Паверхні скляпенняў «аздоблены гіпсатурамі» [НБВУ. АР, ф. 4, спр. 2648], г.зн. пакрыты ўзорыстым дываном буйных ляпных кесонаў, што ўтвараюць складаны малюнак. Відавочна, што гэты ўзаемна абумоўлены канструкцыйна-дэкаратыўны прыём — адна з адметных характарыстык ранняга барока ў сакральнай архітэктуры Беларусі.

Даследчыкі гісторыі дойлідства ВКЛ, у прыватнасці М.Маралёўскі і С.Лёранц, адзначалі, што Троіцкі касцёл бернардзінцаў у Друі (асабліва ўнутры) падобны да касцёла Міхаіла Архангела ў Вільні [338, с. 68; 361, с. 278]. Аднак, па нашых назіраннях, «гіпсавыя штукатэрыі» віленскага касцёла нізкім рэльефам лепкі і сеткаватым малюнкам больш падобныя да аздобы скляпенняў касцёла ў Чарнаўчыцах XVI ст. А вось сакавітая пластыка стукавых арнаментаў друйскага касцёла больш нагадвае ўзор скляпенняў касцёла дамініканцаў у Стоўбцах, выкананы ўжо ў другой палове XVII ст. Астатняе сакральнае мастацкае начынне (алтары, арганныя хоры і г.д.) друйскага Троіцкага касцёла выкананы ў 1764—1779 гг. у познебарочнай стылістыцы.

Трэба адзначыць, што ў першай палове XVII ст. найбольшую актыўнасць у мураваным сакральным дойлідстве Беларусі праяўляў «жабрацкі» ордэн бернардзінцаў, які ўзнік у 1112 г. у Бургундыі на аснове ордэна цыстэрцыянцаў. Яго заснавальнік Бернард Клервоскі прытрымліваўся статута св. Бенедыкта, але зрабіў яго яшчэ больш строгім: зарокі беднасці і маўчання, фізічная праца, безупынная малітва [242-І, с. 203]. Ордэн пашырыўся па ўсёй Еўропе. Цікава, што ў Польшчы і Вялікім княстве Літоўскім бернардзінцы маюць некалькі іншае паходжанне [14, с. 114]. Тут так называлі адгалінаванне ордэна францысканцаў-«абадранцаў» (так званых «меншых братоў») у гонар яго пераўтваральніка Бернарда Сіенскага. У ВКЛ ордэн бернардзінцаў з'явіўся раней за іншыя каталіцкія ордэны, у 1468 г. Ён прыўнёс традыцыі цэнтральнаеўрапейскага каталіцкага будаўніцтва ў стылі цаглянай готыкі. Першыя кляштары бернардзінцаў пабудаваны ў Коўне і Вільні. У 1768 г. у ВКЛ налічвалася ўжо 30 мужчынскіх бернардзінскіх кляштараў, з іх на Беларусі — прыблізна 20 мураваных кляштарных комплексаў. Для іх вывучэння вялікую каштоўнасць як гістарычная крыніца мае піктаграфічная карта бернардзінскіх кляштараў Літоўскай правінцыі сярэдзіны XVIII ст., уведзеная ў навуковы ўжытак Р.Баравым і Ю.Якімовічам [14]. На ёй прыведзены графічныя выявы манастырскіх комплексаў, многія з якіх не дайшлі да нашага часу.

Першым на тэрыторыі сучаснай Беларусі ўзнік комплекс бернардзінцаў у Гродне, заснаваны ў 1494 г. каралём Аляксандрам Ягелончыкам, першапачаткова драўляны, змураваны ў 1602—1618 гг. (разгледжаны вышэй). Наступнымі сталі **кляштар бернардзінцаў у Брэсце з касцёлам Іаана Хрысціцеля**, змураваныя пасля

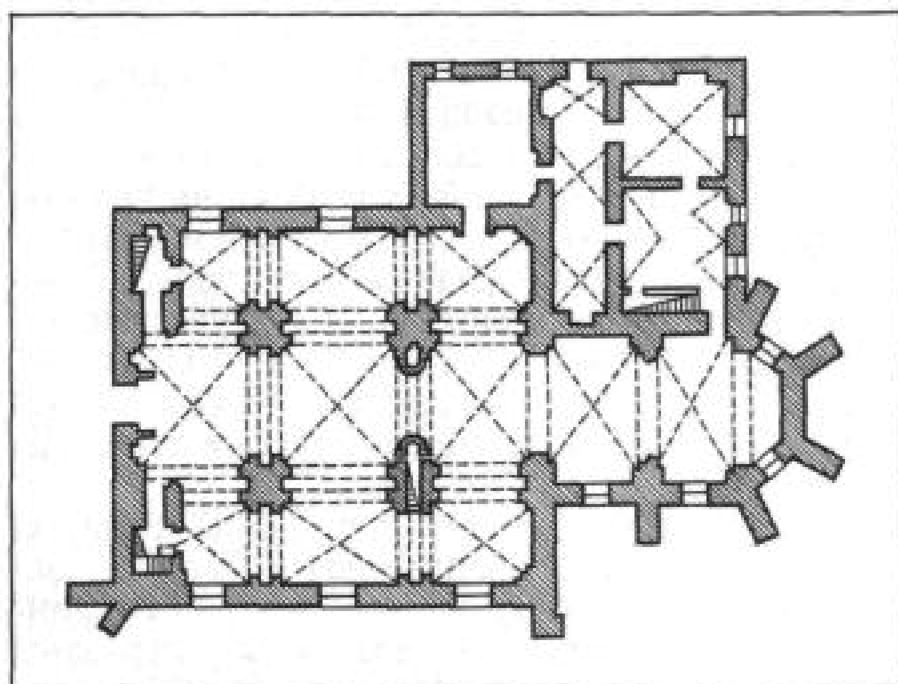
1623 г., на месцы драўляных будынкаў, пастаўленых у 1605 г. Мураваны комплекс знішчаны пры будаўніцтве ваеннай крэпасці, пры гэтым зроблены абмеры [РДВГА, ф. 349, воп. 4, спр. 7899]. Брэсцкі касцёл бернардзінцаў, як і гродзенскі таго ж ордэна, уяўляў трохнефавую шасціслупавую базіліку з моцна выцягнутым прэсбітэрыем з паўкруглым завяршэннем. Да вялікай вімы прэсбітэрыя, роўнай двум крокам апор базілікі, з паўночнага боку прылягаў працяглы манастырскі корпус, перасечаны папярочным аб'ёмам. Уздоўж глухой сцяны паўночнага нефа касцёла праходзіў светлы калідор, аднак кляштарны комплекс не атрымаў замкнутай кампазіцыі. З паўднёвага боку да базілікі прылягала квадратная ў плане капліца, першапачаткова купальная. Травеі бакавых нефаў таксама перакрываліся авальнымі ў плане купаламі, а цэнтральны неф і прэсбітэрый — цыліндрычным скляпеннем з распалубкамі на падпружных арках. Нартэкс адсутнічаў, але пры ўваходзе ўнутранымі пілонамі была вылучана невялікая прастора. Сцены прэсбітэрыя і нефа былі ўмацаваны невялікімі контрфорсамі, якія на галоўным фасадзе зроблены ступеньчатымі і завершаны пінаклямі. Галоўны фасад меў трох'ярусную будову: верхняя частка — высокі трохвугольны франтон, на другім ярусе тарцы дахаў бакавых нефаў закрывалі масіўныя валюты з фігурным абрысам. У месцы прылягання касцёла і кляштара размяшчалася круглая вежачка з вітымі ўсходамі, як у чарнаўчыцкім касцёле. У гэтым жа помніку прыкметы ранняга барока ўжо відавочна пераважалі над элементамі мясцовай готыкі ў параўнанні з помнікамі «нясвіжскага» барока.



Брэст. Касцёл Іаана Хрысціцеля і кляштар бернардзінцаў. Галоўны фасад.

Яшчэ больш складаны стылявы кангламерат уяўляе сабой архітэктура **касцёла св. Пятра і Паўла ў мястэчку Іўе** (цэнтр раёна Гродзенскай вобласці) пры кляштары бернардзінцаў, якіх асадзіў тут у 1630-я гг. ваявода мсціслаўскі Мікалай Кішка [НБВУ. АР, ф. 4, спр. 2691]. Дацiроўкі будаўніцтва касцёла надзвычай супярэчлівыя [165, с. 94; 412, с. 20; 312-III, с. 60]. Найбольш поўны аналіз гэтага помніка (гістарычны, стратыграфічны, архітэктурна-археалагічны) правёў А.Кушнярэвіч, які на падставе шматлікіх інвентароў, фармату цэглы і тэхнікі муроўкі сцвярджае, што ў сваіх сучасных параметрах храм змураваны на мяжы XV—XVI ст., нейкі час выкарыстоўваўся як кальвінскі збор, быў вернуты католікам, затым перададзены бернардзінцам, моцна пацярпеў ад пажару ў 1656 г. падчас вайны [152, с. 46—52].

Сучасны стан касцёла — вынік шэрагу будаўнічых этапаў [11, с. 229—230; 106, с. 196—197]. Сапраўды, архітэктоніка гэтага храма мае пэўнае падабенства з гатычным Троіцкім касцёлам у Ішкалдзі, пабудаваным у апошняй чвэрці XV ст. Аналагічнымі, напрыклад, з'яўля-

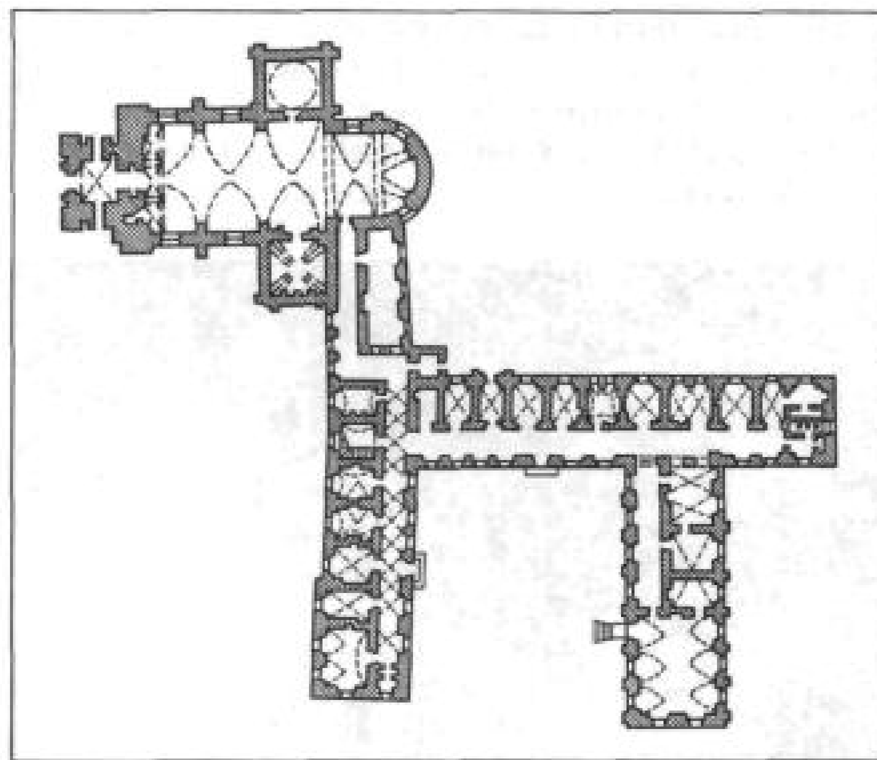


г. Іўе. Касцёл св. Пятра і Паўла і кляштар бернардзінцаў. План.

юцца гранёная форма апсіды, ступеньчатыя контрфорсы, стральчатыя абрысы праёмаў у алтарнай частцы. Блізкі да квадрата план кафалікона сведчыць, што іўеўскі касцёл ад пачатку быў трохнефавы, залавага тыпу і перакрываўся, верагодна, нервюрнымі скляпеннямі. Вядома, што ў 1787 г. касцёл быў рэкансекраваны віленскім біскупам Т.Зяньковічам [291, с. 115] (гэтаму папярэднічала істотная перабудова святыні). Былі зменены канструкцыі ўнутраных апор і скляпенняў, пра што сведчаць спараныя падпружныя аркі і складаная канфігурацыя слупоў. Пры ўваходзе ўбудаваны вузкі нартэкс з маршавымі лесвіцамі па баках, якія вядуць на ажурныя тэлескапічныя вежы-званіцы, узведзеныя ў стылі віленскага барока.

Што ў такім разе ў архітэктуры помніка можна аднесці да першай паловы XVII ст., часу, якім ён звычайна датуецца? Відавочна, толькі будаўніцтва пры ім змураванага «ў тры лініі» кляштара бернардзінцаў, які ўтварае характэрнае для таго часу замкнутае карэ ўнутранага двара. Яго адлюстраванне можна бачыць на архіўным плане сярэдзіны XIX ст. [152, с. 50]. У 1858 г. кляштар быў зачынены, пазней разбураны. На сённяшні дзень ацалеў толькі фрагмент усходняга корпуса, які прылягае з поўначы да выцягнутай вімы прэсбітэрыя.

г. Іўе. Касцёл св. Пятра і Паўла. Выгляд з боку алтарнай часткі.



Слонім. Троіцкі касцёл і кляштар бернардзінцаў. План.

Будаўніцтва **касцёла бернардзінцаў у Слоніме** датуецца даволі дакладна: місія бернардзінцаў запрошана сюды ў 1630 г. Янам Жарноўскім, а ў 1639—1645 гг. на сродкі каралеўскага сакратара Андрэя Радвана змураваны кляштарны комплекс з касцёлам Св. Тройцы, які быў асвячоны біскупам М.Слупскім толькі ў 1671 г. [291, с. 91; 339, с. 3], пасля Андрусаўскага замірэння. У 1864 г. храм перададзены праваслаўным, у 1921 г. вернуты каталікам, зараз праваслаўная царква. Архітэктоніка касцёла значна адрозніваецца ад разгледжаных раней касцёлаў таго ж ордэна ў Гродне, Брэсце, Друі ў бок спрошчанасці, архаічнасці форм і канструкцый. У той жа час у параўнанні з іўеўскім касцёлам у ім больш відавочны рысы ранняга барока. Будынак не трох-, а аднанефавы, з роўнавысокай апсідай прэсбітэрыя, якая складаецца з невялікай вімы і паўкруглага завяршэння. Шырыня алтарнай апсіды нязначна адрозніваецца ад шырыні нефа, у выніку чаго яны накрыты агульным высокім дахам з адзіным вільчыкам, што надае збудаванню «базілікавую» падоўжнасць, нагадвае арганічнае зліццё цэнтральнага нефа базілікі з прэсбітэрыем у папярэдніх трохнефавых помніках. Гэты кампазіцыйны прыём, тыповы для сакральнага дойлідства беларускага барока, не характэрны для культавых збудаванняў Польшчы таго ж часу.

Прасторны неф кафалікона перакрыты

цыліндрычным скляпеннем з вялікімі распалубкамі, якія амаль сыходзяцца ў шалызе скляпення, але без падпружных арак. Распор скляпенняў канцэнтруецца на апорных канструкцыях, якія выступаюць за межы адносна тонкіх сцен

Слонім. Троіцкі касцёл ордэна бернардзінцаў.

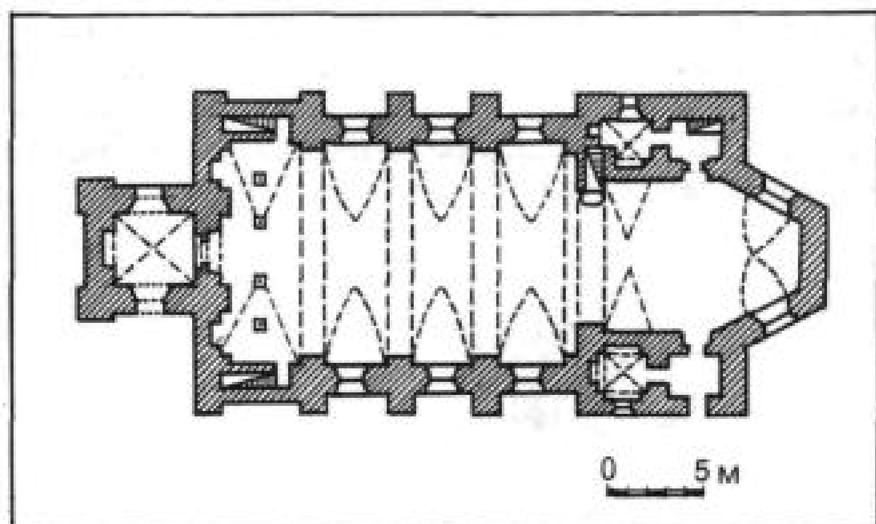
нефа ў выглядзе вонкавых і ўнутраных контрфорсаў, аздобленых пілястрамі. Апорныя канструкцыі падзяляюць неф на тры роўныя прасторавыя часткі — травеі. Характэрна, што ў трохчасткавым дзяленні нефа прысутнічае прасторавая сіметрыя, што надае інтэр'еру падоўжнасць і статычнасць адначасова.

Уваходная частка храма вырашана ў выглядзе магутнай вежы, якая сваёй будовай нагадвае готыка-рэнесансныя ўзоры: ніжні чацвярык вышэй за неф і завершаны двума васьміграннымі ярусамі аднолькавага сячэння з шатровым пакрыццём. Канструкцыйная важкасць вежы прымусіла зрабіць тарцовую сцяну нефа больш масіўнай за астатнія. У месцы прылягання вежы і нефа ўкампанаваны вітыя ўсходы. З поўдня да вімы прэсбітэрыя прылягае корпус П-падобнага ў плане кляштара незамкнутай кампазіцыі, які перабудоўваўся ў 1749 г. У 1668 і 1750 гг. да перадалтарнай травеі нефа прыбудаваны квадратныя ў плане купальныя капліцы, якім нададзена амаль аднолькавае архітэктурнае вырашэнне. Нягледзячы на розначасовасць іх узвядзення, гэта ўзбагачае кампазіцыю храма і надае ёй завершанасць. Раней уваход у кляштарны комплекс быў адзначаны прыгожай брамай у стылі віленскага барока [ДГАЛ, ф. 1135, воп. 3, спр. 632, арк. 8].

Шмат агульных рыс, як аўтэнтычных, так і больш позняга паходжання, слонімскі касцёл бернардзінцаў мае з больш раннім фарным Троіцкім касцёлам у Ружанах. Іх рэгіянальная блізкасць (паміж Слонімам і Ружанамі каля 40 км) дазваляе меркаваць, што слонімскі касцёл у архітэктурных формах паўтараў свайго папярэдніка. Адрозненні вельмі нязначныя: у ружанскім касцёле апсіда прэсбітэрыя больш нізкая за неф і мае асобны дах (надае кампазіцыі готыка-рэнесансны характар); вежа мае яшчэ адзін васьмігранны ярус, а сцены нефа больш масіўныя. У 1768 і 1787 гг. (відавочна, пазней, чым у Слоніме) да сярэдняй травеі нефа прыбудаваны квадратныя ў плане капліцы. Вядома, што ў 1779 г. ружанскі касцёл рэканструяваў прыдворны архітэктар Сапегаў Я.С.Бекер і надаў яму элементы класіцызму. Магчыма, яму належыць і класіцыстычны партал слонімскага касцёла бернардзінцаў.

Да гурту помнікаў сакральнага касцельнага дойлідства першай паловы XVII ст. слонімска-ружанскага рэгіёну тыпалагічна і стылістычна далучаецца невялікая група касцёлаў таго ж часу, якая адносіцца да мінскага рэгіёну. Яе асноўнае адрозненне — у дзяленні нефа з дапамогай падпружных арак не на тры, а на чатыры травеі. Характэрна, што ў помніках мінскага рэгіёну готыка-рэнесансная вежа пры ўваходзе ад пачатку адсутнічала, магчыма, яе замяняла дадатковая травея-бабінец з бязвежавым фасадам. Пазнейшыя перабудовы значна ўскладняюць аналіз аўтэнтычнай архітэктонікі гэтых помнікаў.

Фарны касцёл Звеставання Дзеве Марыі ў в. Дзераўная (Стаўбцоўскі раён) доўгі час памылкова разглядаўся даследчыкамі, як кальвінскі збор, пабудаваны ў 1590 г. па фундацыі Радзівіла Чорнага, прыхільніка кальвінізму, якога, дарэчы, у той час ужо не было на свеце [106, с. 237; 165, с. 413; 412, с 18]. Аднесці фундацыю пратэстанцкага збора да дзеянняў яго сына Радзівіла Сіроткі, шчырага каталіка, няма падстаў. Відавочна, што не дакладнымі з'яўляюцца аль-



в. Дзераўная. Касцёл Унебаўзяцця Дзевы Марыі. План.

бо дата фундацыі, альбо імя фундатара, альбо прызначэнне святыні. Інвентар за 1789 г. паведамляе, што касцёл у в. Дзераўная ў 1598 г. фундавалі Радзівіл Сіротка з жонкай Яўхіміяй. Аднак больш ранні інвентар ад 1655 г. сведчыць, што касцёл гэты «змураваў сваім коштам ксёндз Войцэх Сялява, канонік віленскі, плябан Дзеравенскі» [265]. Па датах жыцця апошняга і яго іншых фундацыях будаўніцтва касцёла прыпадае на 1630-я гг., што ў цэлым адпавядае яго стылістыцы.

Падоўжны неф кафалікона перакрыты цыліндрычным скляпеннем з распалубкамі на падпружных арках, якія перадаюць распор на вонкавыя контрфорсы і ўнутраныя пілоны, аздобленыя пілястрамі. Сістэма апор і падпружных арак падзяляе неф на чатыры травеі. Алтарная апсіда мае архаічныя гранёныя формы, але адначасова — новую, незвычайную форму даху, які зроблены больш нізкім толькі над трохгранным завяршэннем. Пры гэтым вялікая віма прэсбітэрыя і размешчаныя абапал яе сіметрычныя сакрыстыі аб'яднаны з нефам агульным дахам з падоўжным вільчыкам. Часткі сакрыстый выступаюць за межы нефа і маюць самастойныя двухсхільныя дахі. Відавочна, што ў гэтым помніку назіраецца пэўная незалежнасць кампазіцыі вянчаючых мас адносна тэктонікі ўласна храма, што пры яго ўяўнай архаічнасці з'яўляецца рысай барока.

Па характару муроўкі археолагамі вызначана, што існуючая пры ўваходзе трох'ярусная вежа прыбудавана пазней, ужо ў другой палове XVII ст. Гэта значыць, што першапачаткова касцёл меў бязвежавы фасад. Пра тое ж сведчаць сіметрычныя маршавыя лесвіцы, укампанаваныя ў тоўшчы сцен першай травеі нефа, што вялі на хоры і ў паддашак, — яны не маюць сувязі з вежай. Пры ўсёй супярэчлівасці гістарычных звестак і генезісу архітэктурных форм дзераўнянскага касцёла па стылявых прыкметах яго трэба датаваць не раней 1630-я гг. Аналагіч-

в. Дзераўная. Касцёл Унебаўзяцця Дзевы Марыі. Выгляд з боку алтара.

ныя кампазіцыйныя і канструкцыйныя рысы мелі Святадухаўская царква пры базыльянскім манастыры і касцёл бенедыкцінак, фундаваны тым жа В. Сялявам у 1633 г. (абодва помнікі знаходзіліся ў Мінску, не захаваліся).

апсіды прэсбітэрыя, больш нізкай за неф, з асобным дахам. Сцены нефа даволі масіўныя, таму каб павялічыць прастору і візуальна зменшыць іх масіўнасць, яны раскрапаваны арачнымі нішамі, а пілоны заменены ступеньчатымі пілястрамі.

в. Вішнева. Касцёл Звеставання Дзеве Марыі. Выгляд з боку алтара.

Яшчэ адным узорам ранняга барока мінскага рэгіёну з'яўляецца **касцёл Звеставання Дзеве Марыі ў в. Вішнева** (Валожынскі раён, каля 50 км ад в. Дзераўная), змураваны ў 1637—1641 гг. па фундацыі ваяводы навагрудскага Юрыя Літавора Храптовіча, асвячоны ў 1675 г. біскупам М.Слупскім [291, с. 114; 361, с. 303]. Сучасная аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя касцёла склалася ў выніку некалькіх будаўнічых этапаў. У 1771 г. пасля пажару ён быў адноўлены на сродкі А.Храптовіча: да перадалтарнай травеі прыбудаваны квадратныя ў плане капліцы (адна з іх перакрыта купалам). У 1906 г. да раней бязвежавага галоўнага фасада прыбудаваны вузкі двухвежавы нартэкс у псеўдабарочным стылі. Аднанефавы кафалікон перакрыты цыліндрычным скляпеннем з распалубкамі на падпружных арках, якія падзяляюць яго на чатыры часткі. Кожная з іх аздоблена надзвычай прыгожымі ляпнымі кесонамі, малюнак якіх не паўтараецца. Ляпны арнаментальны дэкор маюць таксама скляпенні вімы і конхі паўкруглага завяршэння

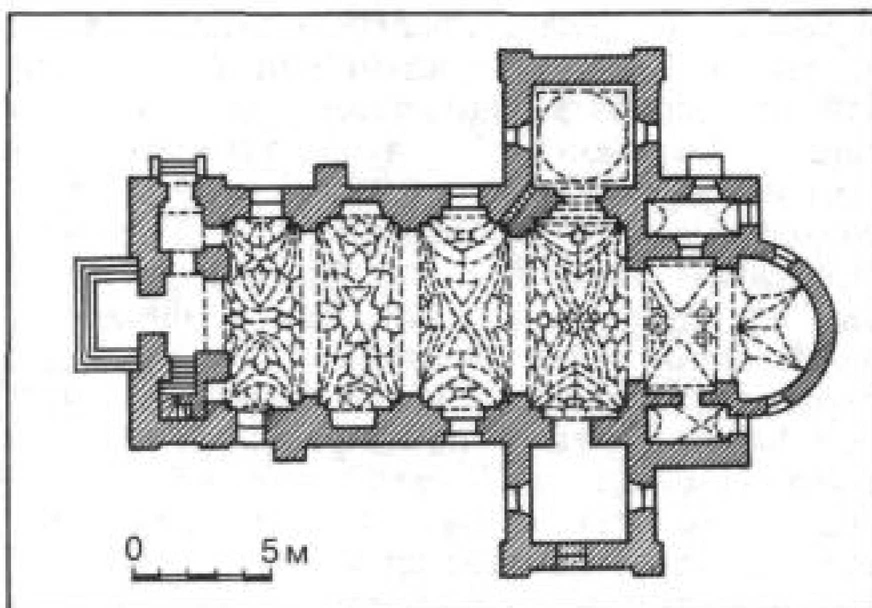
Колькасць помнікаў мураванага касцельнага дойлідства на Беларусі перыяду ранняга барока адносна нязначная (у параўнанні з наступным часам). Гэта абумоўлена складанасцю актыўнага наступлення контррэфармацыі ў поліканфесійнай дзяржаве. Характэрна, што ў дадзены перыяд у сферы муранага каталіцкага будаўніцтва пераважаў не ордэн езуітаў, носьбіт мастацтва барока (акрамя касцёла Божага Цела ў Нясвіжы езуіты ў гэты перыяд узвялі толькі адзін мураваны касцёл св. Казіміра ў Вільні, 1596—1609 гг.), а ордэн бернардзінцаў, які меў у ВКЛ больш даўнія традыцыі цаглянай готыкі. Аднак мастацтвазнаўчы аналіз паказвае, што ў архітэктоніцы касцёлаў нават аднаго гэтага ордэна можна назіраць пэўныя адрозненні, абумоўленыя месцам іх будаўніцтва. Больш рэпрэзентатыўныя трохнефавыя базілікі ўзводзілі пераважна ў гарадах (як каронных, так і прыватнаўласніцкіх) — Гродна, Брэст, Друя, а ў невялікіх мястэчках і вёсках — больш традыцыйныя аднанефавыя храмы (як ордэнскія, так і

парафіяльныя), для архітэктурнага вырашэння якіх характэрны рэгіянальныя асаблівасці. Рэгіянальную школу вызначае тэрытарыяльная блізкасць паміж парафіямі (35—50 км), часта адзіны заказчык-фундатар, наяўнасць буйнога гарадскога асяродка з мясцовым будаўнічым цэхам, які меў адметныя прафесійныя прыёмы і архітэктурна-мастацкія традыцыі. Відавочна, што будаўніцтва большасці помнікаў вялося яшчэ не па прафесійнаму архітэктурнаму праекту, а па рэгіянальна блізкаму існуючаму ўзору.

На працягу больш за паўстагоддзя ад з'яўлення першаўзору архітэктуры барока ў Нясвіжы і да пачатку руска-шведска-польскай вайны ў сярэдзіне XVII ст. адбывалася іманентная эвалюцыя сакральнага дойлідства Беларусі ад готыка-рэнесансных архітэктурных форм да выразных і своеадметных твораў нацыянальнага барока. Інтэнсіўнымі творчымі пошукамі адзначаны працэс фармаўтварэння ўсіх частак хрысціянскага храма (у адпаведнасці з эстэтычнай канцэпцыяй барока). У вырашэнні алтарнай часткі назіраецца паступовы адыход ад гранёных гатычных форм да паўкруглага пластычнага завяршэння прэсбітэрыя, значна павялічваюцца памеры вімы, асабліва пры зліцці прэсбітэрыя з цэнтральным нефам базілікі. У будове агульнага малітоўнага памяшкання (кафалікона) відавочна тэндэнцыя да рэальнага і візуальнага павелічэння прасторы, надання ёй падоўжнавосевай дынамікі пры захаванні статычнага метрычнага рытму прасторава-канструкцыйных блокаў (травей). Дзеля гэтага важкасць рэнесансных цыліндрычных скляпенняў памяншаецца спачатку з дапамогай распалубак, што дадаткова дазволіла павялічыць памеры аконных праёмаў і палепшыць асвятленне інтэр'ера.

Дзякуючы распалубкам распор скляпенняў канцэнтруецца ў канструкцыйных вузлах, умацаваных контрфорсамі. Такім чынам, у параўнанні з мясцовым рэнесансам помнікі ранняга барока набываюць менш масіўныя сцены, але наяўнасць контрфорсаў генетычна яшчэ звязвае іх з готыкай. Каб зменшыць гэтую генетычна-тэхналагічную залежнасць і архаічнасць мастацкага вобраза, нагрузку ад скляпенняў у помніках першай паловы XVII ст. пачынаюць размяркоўваць не толькі на вонкавыя, але і ўнутраныя контрфорсы-пілоны, якія аздабляюць ордэрнымі пілястрамі. Паступова адраджаюцца падпружныя аркі.

Залежнасць ад гатычных архітэктурна-мастацкіх традыцый назіраецца і ў аздабленні скляпенняў. Разнастайныя ўзорыстыя арнаменты,



в. Вішнева. Касцёл Звеставання Дзеве Марыі. План.

што пакрываюць сеткаю ляпных кесонаў скляпенні многіх помнікаў сакральнага дойлідства гэтага перыяду, па сутнасці, ёсць нішто іншае, як штучная імітацыя зорчатага малюнка канструкцыйных нервюрных скляпенняў беларускай готыкі. Нягледзячы на тое што ў польскім мастацтвазнаўстве яны атрымалі вызначэнне «штукатэрыі любельскага тыпу», непарыўнасць гэтага дэкаратыўнага прыёму з агульным развіццём мясцовых архітэктурных форм і канструкцый, яго распаўсюджанасць на тэрыторыі этнічнай Літвы сведчаць пра паралельнасць творчага працэсу ў Кароне Польскай і ВКЛ. Са з'яўленнем і пашырэннем у архітэктуры ранняга барока падпружных арак, якія ўмацоўвалі скляпенні, дазвалялі зрабіць іх больш лёгкімі, а пралёты нефаў — большымі, паступова знікла цяга да «нягладкіх», «старасвецкіх» скляпенняў, хаця ёсць узоры спалучэння гэтых элементаў, напрыклад, у касцёле ў Вішнева.

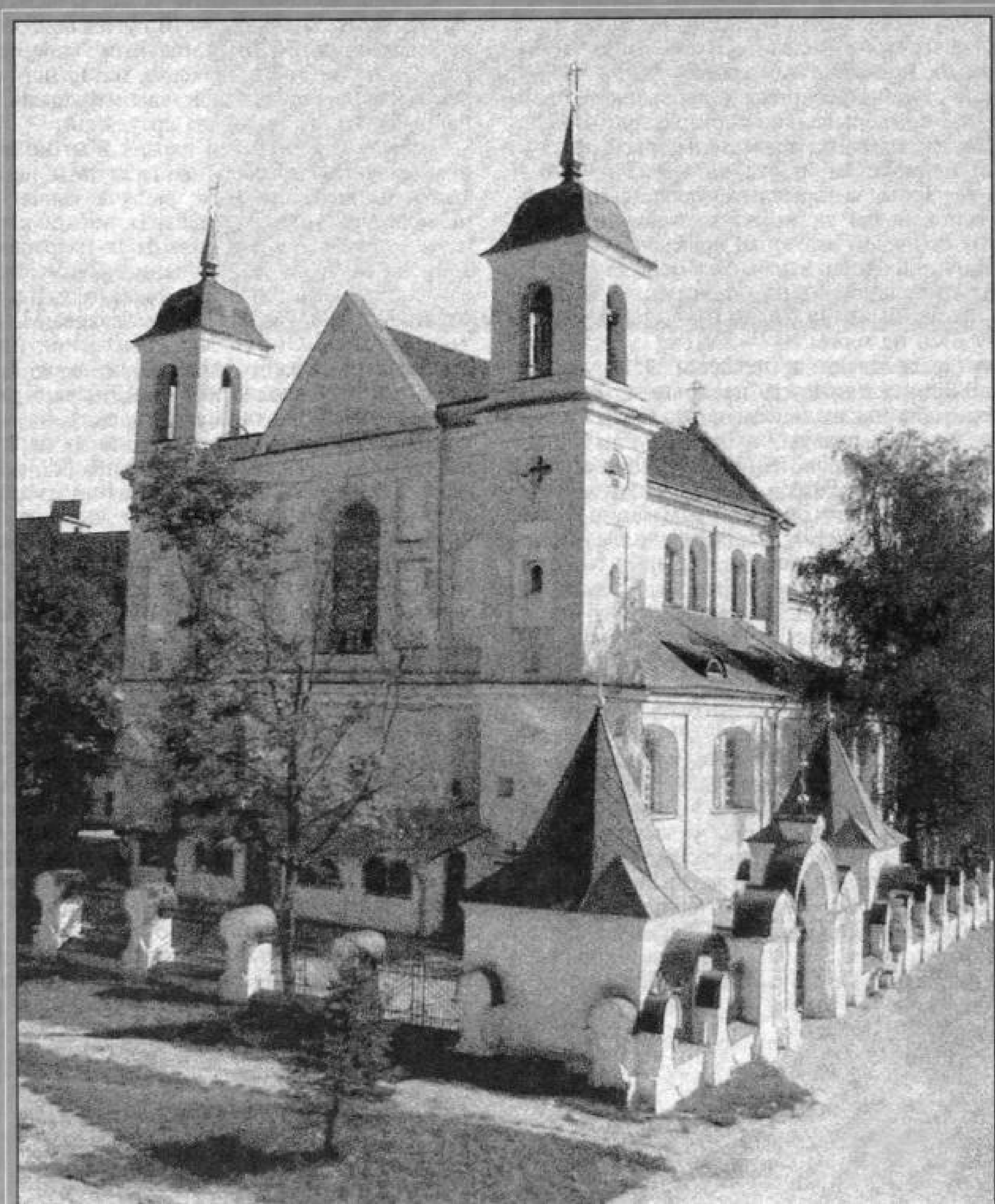
Асабліва напружана, нават унутрана палемічна адбывалася стылявая эвалюцыя галоўных фасадаў культавых збудаванняў ранняга барока. Напачатку XVII ст. адначасова суіснуюць: у трохнефавай базіліцы — тыпова барочны двух'ярусны фасад з валютамі альбо іх рудыментамі па баках другога яруса, завершаны трохвугольным франтонам, а ў аднанефавых храмах — бязвежавы альбо аднавежавы готыка-рэнесансныя варыянты фасадаў. Ва ўсіх выпадках магчымы разнастайныя спалучэнні архітэктурнай кампазіцыі храма з традыцыйнымі для мясцовага дойлідства папярэдняга часу круглымі вежачкамі з вітымі ўсходамі ўнутры.

Ад хаатычнасці і выпадковасці эвалюцыйны працэс паступова скіроўваецца ў напрамку фар-

міравання двухвежавага фасада-«кулісы», што стала трывалай асновай і мастацкім прынцыпам далейшага формаўтварэння часоў сталага і позняга барока. Дзве вежы па баках фасада набываюць вызначальную мастацка-кампазіцыйную ролю, большую за функцыянальную. Паступова яны страчваюць абарончую і камунікатыўную функцыі, але становяцца важнымі кампазіцыйнымі дамінантамі, падкрэсліваюць характэрныя для барока цэнтральна-восевую люстэркавую сіметрыю і пэўную незалежнасць фасада ад агульнай тэктонікі збудавання. Гэта выяўляецца ў выкарыстанні двухвежавай схемы фасада як з аднанефавымі, так і трохнефавымі храмавымі структурамі. У розных выпадках вар'іруецца толькі характар гарызантальных чляненняў. З'яўленне іх не было абумоўлена архітэктонікай храма, але адкрывае шлях да больш рытмічна складаных, шмат'ярусных, тэатралізаваных фасадных кампазіцый пазнейшага часу. Вежы раннебарочных фасадаў вызначаюцца яшчэ пэўнай важкасцю, геаметрычнай строгасцю форм, аплікатыўнасцю ордэра, які толькі дэкарыруе, а не фарміруе структуру фасада. Адначасова ў трактоўцы вянчаючых мас збудаванняў назіраецца адносная самастойнасць: ім надаецца падкрэсленая маналітнасць, абагульненасць і падоўжная дынаміка сілуэта, што ствараецца высокімі дахамі з агульным вільчыкам.

У постсіроткаўскі перыяд ранняга барока на Беларусі трэба адзначыць амаль поўнае знікненне важнай семантыка-сімвалічнай формы сакральнай касцельнай архітэктуры — трансепта, вызначальнай для канфесійнай характарыстыкі храма. Гэта тлумачыцца жаданнем адаптацыі да мясцовых традыцый у складаных умовах поліканфесійнага грамадства. Праведзены намі мастацтвазнаўчы аналіз стылявой эвалюцыі сакральнага дойлідства Беларусі канца XVI — першай паловы XVII ст. адлюстроўвае яе іманентны характар і высокую ступень сацыяльнай дэтэрмінаванасці на пераломным гісторыка-культурным этапе.

Аплоты праваслаўя



Уціск праваслаўнага насельніцтва Вялікага княства Літоўскага, які чыніўся на карысць каталікаў і уніятаў пасля заключэння Брэсцкай уніі 1596 г. дзяржаўнымі і царкоўнымі ўладамі, аб'ектыўна адлюстраваны ў шматлікіх гістарычных дакументах таго часу [227]. Асноўнымі сродкамі ідэалагічна-канфесійнага ўціску былі перадача праваслаўных цэркваў уніяцкаму духавенству, рэзкае скарачэнне, а з 1623 г. поўная забарона іх новага будаўніцтва. Як вынік, помнікі праваслаўнай мураванай культавай архітэктуры XVI — пачатку XVII ст. у кожным асобным выпадку ўяўляюць сабою унікальную з'яву. Складаная гісторыя заснавання і будаўніцтва нешматлікіх праваслаўных храмаў гэтага часу ў пэўнай ступені раскрыта ў дарэвалюцыйнай краязнаўча-клерыкальнай літаратуры. Больш поўныя даследаванні праведзены пры іх рэстаўрацыі беларускімі рэстаўратарамі ў 1970—1990-я гг. Гэтыя матэрыялы з'яўляюцца грунтоўнай асновай для гісторыка-мастацтвазнаўчага аналізу стылявой эвалюцыі праваслаўнага сакральнага дойлідства азначанага перыяду.

Кардынальная змена ў палітыцы дзяржаўнага пратэкцыянізму ў адносінах да праваслаўных у ВКЛ на мяжы XVI—XVII ст. можа быць праілюстравана такім прыкладам. У 1592 г. (яшчэ да уніі) Віленскае праваслаўнае брацтва Св. Тройцы атрымала ад караля Жыгімонта III Вазы дазвол — царкву, «яковую похочуць муром и дрэвом будовати» [29, с. 318]. Ужо ў 1596 г. кіеўскі мітрапаліт Міхаіл Рагоза, які далучыўся да уніі, забараніў Троіцкаму брацтву будаўніцтва новай царквы, але насуперак забароне яна была тэрмінова ўзведзена ў адно лета з дрэва, з тым каб пазней замяніць яе на мураваную. Распачатае будаўніцтва муравaнай Троіцкай царквы ў Вільні пасля забойства ў Віцебску уніяцкага архібіскупа Я. Кунцэвіча было прыпынена на ўвесь час праўлення Жыгімонта III.

Ёсць падставы лічыць, што аналагічны выпадак адбыўся ў хуткім часе ў Мінску. У лістападзе 1611 г. «пані маршалковае» Аўдоцця Друцкая-Горская ахвяравала для будаўніцтва праваслаўнага манастыра і царквы ў гонар «светых апостал Петра и Павла» тры ўчасткі зямлі па вул. Юр'еўскай (сучасная Ракаўская) [29, с. 315]. Умовы ахвяравання прадугледжвалі вернасць «церкви святое восточное» і падпарадкаванне праваслаўнаму Віленскаму Святадухаўскаму манастыру, разам з тым — канстанцінопальскаму патрыярху [46]. Будаўніцтва Петрапаўлаўскага манастыра было актыўна падтрымана жыхарамі Мінска, мяшчанамі і шляхціцамі, аднак у верасні 1612 г. гарадскія ўлады са спасылкай на лісты «Яго Каралеўскай Міласці» пад пагрозай штрафа ў 5000 коп грошай літоўскіх забаранілі будаўніцтва. У дакуменце ад 21.10.1612 г. кароль зноў загадаў мінскаму войту «заказать и заборонять людям своевольным скупеня пляцов и на них будоване церкви и новых», што тычылася, у першую чаргу, Петрапаўлаўскай царквы — «до расправы ў 10 000 злотых» [216, № 48]. Аднак яе будаўніцтва працягвалася і было завершана ў лістападзе 1613 г. Невялікі тэрмін яе ўзвядзення (2 гады), згаданыя ў дакументах раменікі («цеслі»), а таксама матэрыял («древо», «бревна») даюць падставы меркаваць, што першапачаткова яна была драўлянай.

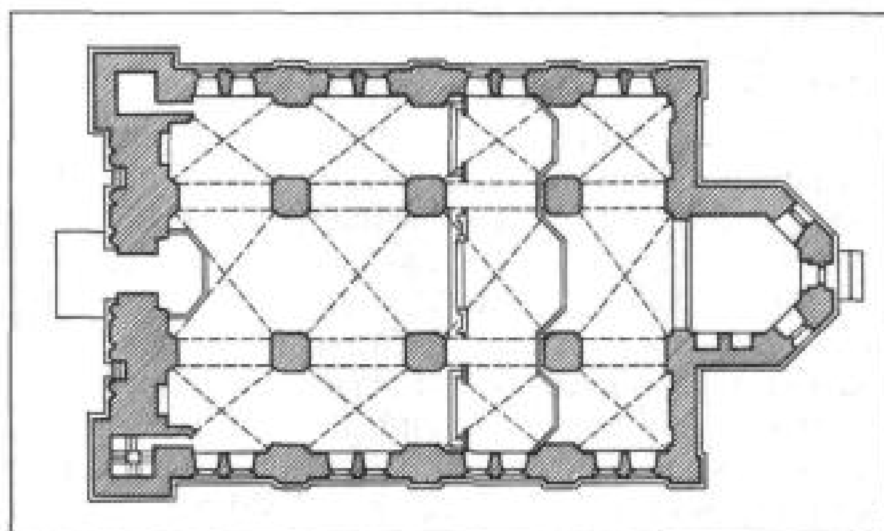
Адразу пасля смерці караля Жыгімонта III праваслаўныя і пратэстанцкія дэпутаты, якія з'ехаліся на выбарчы сейм, рашуча заявілі, што не прымуць удзелу ў выбарах новага караля, пакуль не будуць задаволены іх патрабаванні адносна свабоды веравызнання. Сейм стварыў камісію для разгляду іх патрабаванняў. У выніку 1 лістапада 1632 г. каралём Уладзіславам IV былі зацверджаны «Статьи для успокоения народа русского греческой религии». Віленскаму Троіцкаму брацтву было дазволена дабудаваць распачатую мураваную саборную царкву, але (што характэрна! — *Т.Г.*) «па ўзору іншых цэркваў і касцёлаў, а не ў выглядзе крэпасці» [29, с. 319]. Апошняя заўвага ўяўляе цікавасць з мастацтвазнаўчага пункту гледжання. Тут мы бачым падкрэсленае ідэалагічнае патрабаванне будаваць не ў формах, уласцівых беларускай царкоўнай готыцы (з чатырма вежамі), а менавіта па ўзору перш за ўсё тагачасных касцёлаў (якія меліся на ўвазе «іншыя цэрквы», сказаць цяжка).

Мінская Петрапаўлаўская царква была змуравана хутчэй за ўсё ў 1620—1630 гг. Гэтай даціроўкі прытрымліваецца гісторык Р.Баравы, які скрупулёзна прааналізаваў вялікую колькасць дакументаў, звязаных з гісторыяй помніка [29]. Такі час пабудовы муравaнай царквы з'яўляецца больш верагодным, чым прапанаваны М.Шчакаціхіным, які лічыў, што яе «каменны гмах быў, пэўна, закладзены ў сярэдзіне 17 сталецця і ў другой палове яго быў закончаны ў тых самых прыблізна формах, як і будынак бернардзінскага касцёлу» (жаночага. — *Т.Г.*) [254, с. 23]. На нашу думку, па мастацка-стылявых характарыстыках Петрапаўлаўская царква на-

Мінск. Петрапаўлаўская царква. Выгляд з боку алтарнай часткі.

бліжаецца не да мінскага касцёла бернардзінак, а да больш ранніх помнікаў каталіцкага храмабудаўніцтва, напрыклад да касцёла бернардзінцаў у Гродне. Калі ў апошнім абстрагавацца ад нартэкса, то абодва храмы маюць амаль аднолькавую будову ўласна базілікі — трохнефавай, шасціслупавай, без трансепта. Агульныя готыка-рэнесансныя рысы прысутнічаюць і ў вырашэнні алтарнай часткі. У Петрапаўлаўскай царкве адна алтарная апсіда (для праваслаўнага храма — гэта адыход ад канона трохапсіднасці папярэдняга часу) больш нізкая за асноўны неф, ад якога аддзелена мураваным франтонам і накрыта асобным дахам. У той жа час алтарная апсіда ў праваслаўнай царкве яшчэ не мае выцягнутай вімы, уласцівай касцёлу. Лапідарныя гранёныя формы апсіды з'яўляюцца, верагодна, рэмінісцэнцыяй папярэдняга драўлянага храма. На глыбіні 2,5 м археолагамі выяўлены рэшткі паўкруглых у плане падмуркаў з перавязкай паміж імі і сценамі алтарнай апсіды, а таксама бакавых нефаў. Выказваліся меркаванні, што гэта сляды абарончых вежаў, але, на нашу думку, гэта, хутчэй, нерэалізаваныя бакавыя алтарныя апсіды, якія патрабавала праваслаўная традыцыя, але не дазваляў загад — арыентавацца на ўзор касцёлаў.

Аналогіі паміж Петрапаўлаўскай царквой і гродзенскім касцёлам бернардзінцаў прысутнічаюць таксама ў элементах дэкаратыўна-канструкцыйнага характару. Мы маем на ўвазе вырашэнне высокіх спараных паўцыркульных аконных праёмаў, падобных да біфорыумаў. У бакавых нефах царквы яны (аналагічна гродзенскаму касцёлу) аб'яднаны высокімі плоскімі арачнымі нішамі. Да таго ж цыліндрычныя скляпенні царквы не маюць канструкцыйных падпружных арак, што характэрна для сакральных помнікаў



Мінск. Петрапаўлаўская царква. План.

ранняга барока на Беларусі. Мы акцэнтуем на гэтым увагу, таму што падпружныя аркі памылкова нанесены на плане Петрапаўлаўскай царквы ў «Зборы помнікаў» і іншых выданнях [109, с. 50; 251, с. 76].

Навацыяй для праваслаўнага храмабудаўніцтва таго часу з'яўляецца таксама двухвежавы фасад царквы, у якім незвычайна і арганічна спалучыліся мастацкія прынцыпы барока і традыцыі мясцовай готыкі. Даследчыкі помніка звычайна не зважаюць, што ў дадзеным выпадку чацверыковыя вежы па-гатычнаму фланкіруюць вуглы будынка, як у цэрквах-крэпасцях, а не надбудаваны над фасадам-нартэксам, з'яўляючыся яго часткай, што характэрна для больш позніх барочных касцёлаў (нартэкс у Петрапаўлаўскай царкве ўвогуле адсутнічае). Падобнае размяшчэнне вежаў, як і наяўнасць у іх байніц, пацвярджаюць думку пра першапачатковы абарончы характар царквы. У той жа час вежы змянілі сваю форму з круглых абарончых на прызматычную і сталі важным элементам кампазіцыі раннебарочнага фасада. Размешчаныя ў вежах маршавыя лесвіцы (а не вітыя гатычныя ўсходы) схаваны ў тоўшчы вельмі масіўнай фасаднай сцяны (таўшчыня 145 см). Дарэчы, галоўны фасад царквы не трохчасткавы, як лічаць некаторыя даследчыкі [11, с. 320], а пяцічасткавы — з выступаючымі наперад раскрапоўкамі цэнтральнага нефа і вежаў. Паміж імі заглыблены прасценкі, што закрываюць тарцы бакавых нефаў, але не адпавядаюць ім па вышыні. У такой трактоўцы фасада як самастойнай кампазіцыі, незалежнай ад тэктонікі храма, як тэатральнай кулісы — яго барочная сутнасць, нават пры вельмі аскетычным мастацкім абліччы.

Элементы вонкавага і ўнутранага аздаблення Петрапаўлаўскай царквы неаднаразова змяняліся. Храм неаднойчы цярпеў ад пажараў, войнаў, рабаванняў (толькі па дакументах — у 1691, 1722, 1734, 1812 гг.). Пасля апошняга падзелу Рэчы Паспалітай царква па жаданню імператрыцы Кацярыны II была перасвячона ў Кацярыненскую і нейкі час была кафедральнай. Найбольш істотная рэканструкцыя адбылася пасля паўстання 1863—1864 гг.: зменены завяршэнні вежаў, над алтарнай часткай надбудаваны чацверыковы аб'ём, увенчаны цыбулепадобнай галоўкай. У савецкі час царкву зачынілі, у ёй размясцілі рыбны склад. Пасля Вялікай Айчыннай вайны яе выкарыстоўвалі пад жыллё. У 1980-я гг. помнік часткова рэстаўрыраваны. Пасля вяртання храма праваслаўнай епархіі яго аднаўленне працягваецца. Рэстаўратарамі выяўлены метрычны модуль збудавання і 4 пласты манументальных сценавых роспісаў у інтэр'еры. Аднак археалагічныя даследаванні не выявілі ніякіх слядоў узмацнення слупоў падкупальнага квадрата, а гэта значыць, што царква адпачатку была чыстай трохнефавай базілікай, без трансепта і купала. Таму меркаванне архітэктара-рэстаўратара Г.Лаўрэцкага, што пры яе ўзвядзенні быў «выкарыстаны той жа планіровачны прыём, што і ў помніках Магілёва — Мікольскай і Багаяўленскай цэрквах» [153, с. 38], не адпавядае рэчаіснасці.

Гісторыя будаўніцтва **Багаяўленскай царквы ў Магілёве**, сапраўды, мае шэраг аналогій з Петрапаўлаўскай царквою ў Мінску (узведзены амаль адначасова). Аднак па архітэктоніцы яны істотна адрозніваюцца. Пры агульнай стылявой барочнай накіраванасці магілёўская царква захоўвае значна больш кананічных форм праваслаўнай культавай архітэктуры. У канцы XVI ст. у Магілёве існавала 8 праваслаўных цэркваў — усе драўляныя. Адразу пасля заключэння уніі (для супраціўлення ёй) у 1597 г. тут ствараецца праваслаўнае брацтва пры Спаса-Праабражэнскім манастыры. Аднак пасля таго як у 1618 г. жыхары Магілёва не пусцілі ў горад уніяцкага архібіскупа Я.Кунцэвіча, па загаду караля Жыгімонта III Вазы усе праваслаўныя храмы горада (раней, чым паўсюдна ў ВКЛ) былі перададзены уніятам ці зачынены. У адказ прыхільнік праваслаўя князь Іван Агінскі ў 1620 г. заснаваў у цэнтры горада новы праваслаўны Багаяўленскі манастыр [101], мураваны саборны храм якога пачалі будаваць толькі ў 1633 г., ужо пры каралі Уладзіславе IV. Будаўніцтва вялося арцеллю мясцовых майстроў пад кіраўніцтвам В. Палоўкі і А. Азаровіча. У 1636 г. сабор асвяціў магілёўскі епіскап Сільвестр Косаў [11, с. 286; 219, с. 107—111; 250, с. 19].

Характэрна, што ўжо ў дарэвалюцыйнай клерыкальна-краязнаўчай літаратуры пра Багаяўленскі сабор у Магілёве адзначаецца: «... наружный вид храма — смешанного итальянского стиля XVI в.» [88-I, с. 21]. Як бачым, тэрмін «барока» яшчэ не ўжываецца, але вызначэнне стылю як «змяшанага італьянскага» адлюстроўвае яго самабытны характар. Храм уяўляў сабою трохнефавую базіліку з трансептам і трыма паўцыркульнымі апсідамі. Такім чынам, у яго аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі спалучаліся формы заходнееўрапейскай культавай архітэктуры эпохі барока (роўнавысокія цэнтральны неф і трансепт утваралі ў плане лацінскі крыж) і тра-

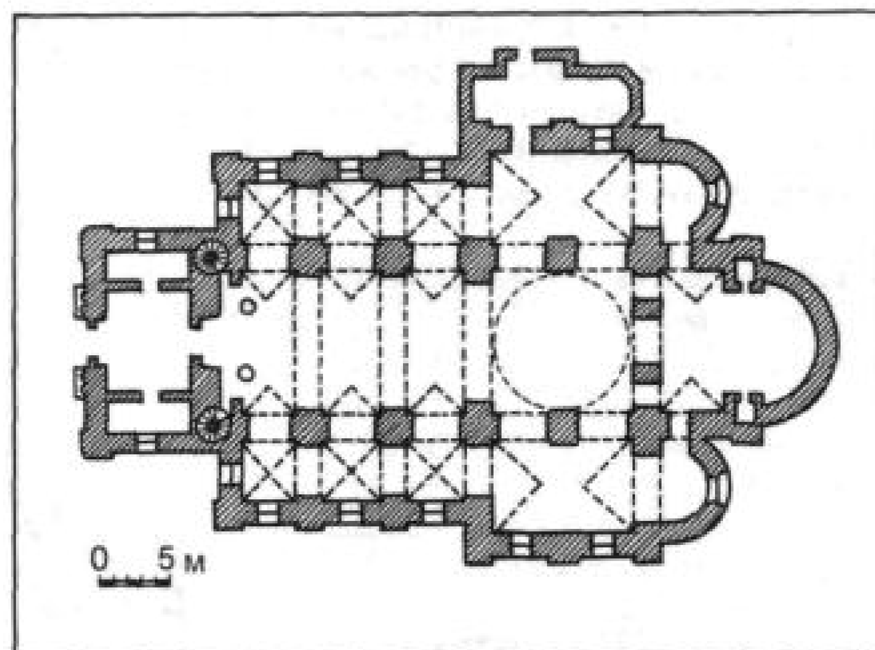
дыцыйныя элементы праваслаўнага дойлідства старажытнарускага перыяду (трохапсіднасць).

Цікавым уяўляецца вырашэнне вянчаючых мас сяродкрыжжа. Нягледзячы на тое што падкупальны квадрат **адпачатку** быў вылучаны кампазіцыйна і канструкцыйна ўзмацненнем апорных слупоў, купал над ім пастаўлены толькі ў 1700 г. Да таго часу неф і трансепт перакрываліся двухсхільнымі дахамі. У пралётах трансепта існавалі дадатковыя слупы, якія фарміравалі і падкрэслівалі базілікальную структуру інтэр'ера. Бакавыя крылы трансепта разам з бакавымі апсідамі стваралі асобныя прыдзелы. Пазнейшая ўстаноўка купала павялічыла перадалтарную прастору ў вышыню і шырыню.

Алтарная частка храма ўвогуле мела арыгінальнае нетыповае для базілікі вырашэнне. Цэнтральная паўкруглая апсіда далучалася да больш шырокай за яе прамавугольнай вімы. У месцы іх злучэння ў тоўшчы сцен былі ўбудаваны невялікія рызніцы. Віма аддзялялася ад цэнтральнага нефа двума мураванымі слупамі ў зоне падкупальнага квадрата, да якіх мацаваўся чатырох'ярусны разьбяны іканастас «в греческом вкусе» [88-I, с. 21]. Ён меў кананічную «цяблавую» будову, аформленую архітэктурным ордэрам: ярусы падзяляліся прафіляванымі карнізамі, якія падтрымлівалі калонкі, аздобленыя аб'ёмнай ажурнай разьбой з раслiннымі матывамі, што атрымала назву «беларуская рэзь».

Традыцыйна праваслаўны характар алтарнай часткі сабора абумовіў своеасаблівае архітэктурнае вырашэнне галоўнага фасада, які паўтараў структуру іканастаса. Тут, у адрозненне ад каталіцкіх храмаў, плоскі двухвежавы аб'ём барочнага па сутнасці фасада далучаўся толькі да цэнтральнага нефа, накшталт іканастаса. Аўтэнтычная кампазіцыя фасада Багаяўленскага сабора мела выразныя гарызантальныя чляненні, якія падзялялі яго на тры ярусы, а вертыкальныя элементы на кожным ярусе чаргаваліся ў асобным рытме, як у іканастасе. Ніжнія ярусы аздаблялі характэрныя для беларускай готыкі і рэнесансу плоскія нішы з завяршэннямі ў выглядзе паўцыркульных і падвесных арак «з гіркамі», якія групаваліся не раўнамерна-метрычна, а па-барочнаму цэнтральна-сіметрычна, у адвольным пульсуючым рытме.

Верхні ярус, пасля перабудовы ў 1750—1760 гг., утваралі фігурны франтон і дзве скразныя чацверыковыя вежачкі ў стылістыцы позняга барока. На іх вялі схаваныя ў тоўшчы фасаднай сцяны вітыя ўсходы — гатычная рэмі-



Магілёў. Багаяўленскі сабор. План.

нісцэнцыя ў барочных формах. Чыста дэкаратыўная роля вежаў і франтона толькі падкрэслівае кампазіцыйную самастойнасць фасада цэнтральнага нефа. Заглыбленыя адносна яго тарцы бакавых нефаў таксама завяршаліся фігурнымі франтонамі. Такім чынам, у архітэктуры фасада Багаяўленскага сабора своеасабліва зніталіся мясцовыя будаўнічыя традыцыі і эстэтычная канцэпцыя барока.

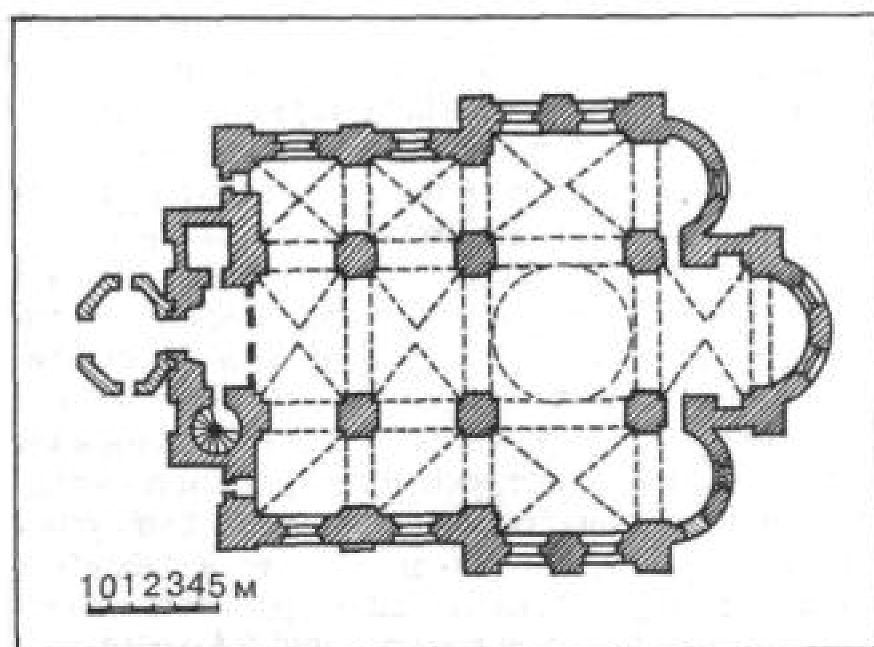
Тыя ж прыёмы ў арганізацыі агульнай тэктонікі мас і кампазіцыі фасада амаль цалкам паўтораны пазней **ў Мікалаеўскай царкве ў Магілёве** [247, с. 134; 250, с. 21—23]. Прывілей на яе будаўніцтва выдадзены ў 1636 г. каралём Уладзіславам IV мітрапаліту Пятру Магіле, але спачатку царква была ўзведзена ў дрэве, а змуравана толькі ў 1669—1672 гг. пасля руска-польскай вайны і Андрусаўскага замірэння 1667 г. [225, с. 16]. Абодва магілёўскія храмы маюць структуру трохнефавай крыжова-купальнай базілікі з двухвежавым галоўным фасадам і трыма алтарнымі апсідамі. Аднак базіліка Мікалаеўскай царквы скарочана на адзін крок слупоў, у выніку чаго яна выглядае больш кампактнай, амаль што крыжова-цэнтрычнай. Роўнавысокія цэнтральны неф і трансепт накрыты ўзаемна перпендыкулярнымі высокімі двухсхільнымі дахамі з ідэнтычнымі франтонамі на ўсіх чатырох тарцах (падкрэслівае імкненне да цэнтрычнасці). На сяродкрыжжы кампазіцыйна і канструкцыйна арганічна вырастае вялікі светлавы барабан, увянчаны самкнутым барочным купалам. Дэкаратыўнае аздабленне франтонаў надзвычай нагадвае франтон праваслаўнай гатычнай царквы-крэпасці ў Мураванцы.

Як і ў Багаяўленскім саборы, перадалтар-

ную віму ў Мікалаеўскай царкве ўтварае працяг цэнтральнага нефа, а тры кананічныя праваслаўныя паўкруглыя апсіды — невялікія па памерах і кампазіцыйна падпарадкаваныя дамінантнай ідэі крыжа ў тэктоніцы збудавання. Плоскі матыў галоўнага фасада — зноў жа плоскія арачныя паўцыркульныя падвесныя нішы, што нагадваюць аркатуру іканастаса (на імпастах нават нанесены раслінны арнамент, што імітуе разьбу). У той жа час астатнія фасады аздобле-

Магілёў. Мікалаеўская царква. Агульны выгляд.

фасадны аб'ём царквы таксама далучаны толькі да цэнтральнага нефа, але тут ён мае больш развітую ў вышыню кампазіцыю: над узроўнем карніза ўзвышаюцца два ярусы чацверыковых вежаў (верхні ярус перабудаваны) і трох'ярусны атыкавы франтон. Асноўны дэкаратыўны



Магілёў. Мікалаеўская царква. План.

ны ордэрнымі пілястрамі. Цікавасць уяўляе невялічкая гранёная ўваходная крухта з генетычнымі рысамі готыка-рэнесанснай архітэктуры. Гранёны ўваходны аб'ём, што імітаваў абарончы барбакан, быў распаўсюджаны ў гэты перыяд і ў каталіцкім храмабудаўніцтве «сармацкага» барока.

Выяўленая ў Мікалаеўскай царкве тэндэнцыя да стварэння цэнтрычна-крыжовай кампазіцыі, на наш погляд, невыпадковая і тлумачыцца ідэалагічным канфесійным супрацьстаяннем, якое абвастрылася падчас вайны сярэдзіны стагоддзя. Відавочна, што на яе архітэктуру паўплывала раннехрысціянская ідэя, заключаная ў архітэктоніцы невялікай групы праваслаўных храмаў гэтага рэгіёну, пабудаваных некалькі раней у традыцыях мясцовага драўлянага дойлідства: напрыклад, **Успенская саборная царква Куцеінскага жаночага манастыра пад Оршай**. Закладзены ў 1631 г. драўляны Успенскі сабор згарэў у 1635 г. На яго месцы да 1655 г. быў змураваны новы храм [195], які, па археалагічных даных, паўтараў формы папярэдняга і быў блізкі па архітэктуры да драўлянага Багаяўлен-

скага сабора мужчынскага Куцеінскага манастыра [219, с. 82—83].

Мураваная Успенская царква Куцеінскага манастыра мела строгую цэнтрычна-крыжовую кампазіцыю з купалам. Чатыры амаль аднолькавыя прамавугольныя аб'ёмы (заходні некалькі большы), якія паўтаралі простыя зрубы шматлікіх праваслаўных драўляных цэркваў Верхняга Прыдняпроўя, прасторава ўтваралі форму, блізкую да роўнаканцовага грэчаскага крыжа ад падмуркаў да ўзроўню агульнага карніза. Вышэй яна падкрэслена перакрыжаванымі двухсхільнымі дахамі з ідэнтычнымі франтонамі на тарцах. Тымпаны франтонаў дэкараваны трайчастай аркатурай і завершаны галоўкамі, арыентаванымі па баках свету, а не па дыяганалях плана, як у артадаксальным праваслаўным «пяціглаўі» Маскоўскай Русі. Сяродкрыжжа ўвенчваў масіўны самкнуты барочны купал з галоўкай, пастаўлены на глухім васьмігранным барабане. Гранёныя формы апошняга таксама сведчаць пра ўплыў драўлянага дойлідства, дзе прынцыпова немагчыма дасягнуць ідэальна круглай формы. Тры невялікія паўкруглыя апсіды, хаця па колькасці і адпавядалі праваслаўнаму канону, але згрупаваны прынцыпова інакш: яны далучаліся не да вуглавых кампартаментаў, як у крыжова-купальным храме, а да крылаў трансепта, якія мелі асобныя ўваходныя аб'ёмы. Дэкор сцен — ордэрныя пілястры.

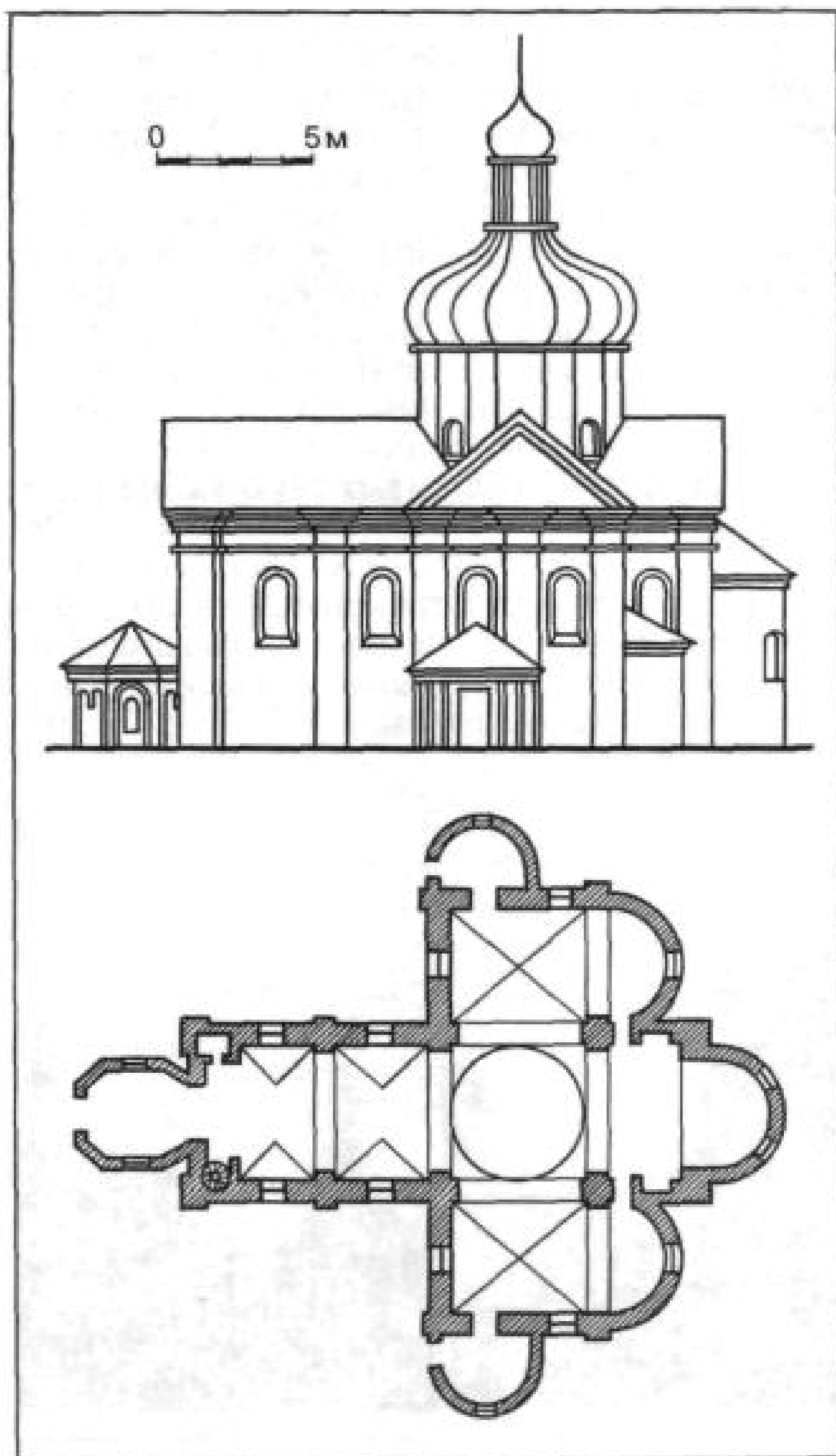
Царква разбурана ў 1930-я гг. Яе аблічча вядома па малюнках мастака Д.Струкава, які да 1875 г. працаваў на Беларусі з экспедыцыяй Імператарскага археалагічнага таварыства [НБВУ. АР, ф. 78, спр. 278], а таксама па фотаздымках пачатку XX ст. Існуе абмерны план царквы XIX ст.

Амаль аналагічную будову мела **Успенская царква ў Магілёве** [250, с. 29—30], змураваная да 1670 г. Яе адрозненне — у яшчэ большым павелічэнні заходняга аб'ёму, у выніку чаго план на ўзроўні карніза (без апсід) атрымаў форму выцягнутага лацінскага крыжа. Характэрна, што гранёныя ўваходныя аб'ёмы-«барбаканы» магілёўскіх Успенскай і Мікалаеўскай цэркваў ідэнтычныя.

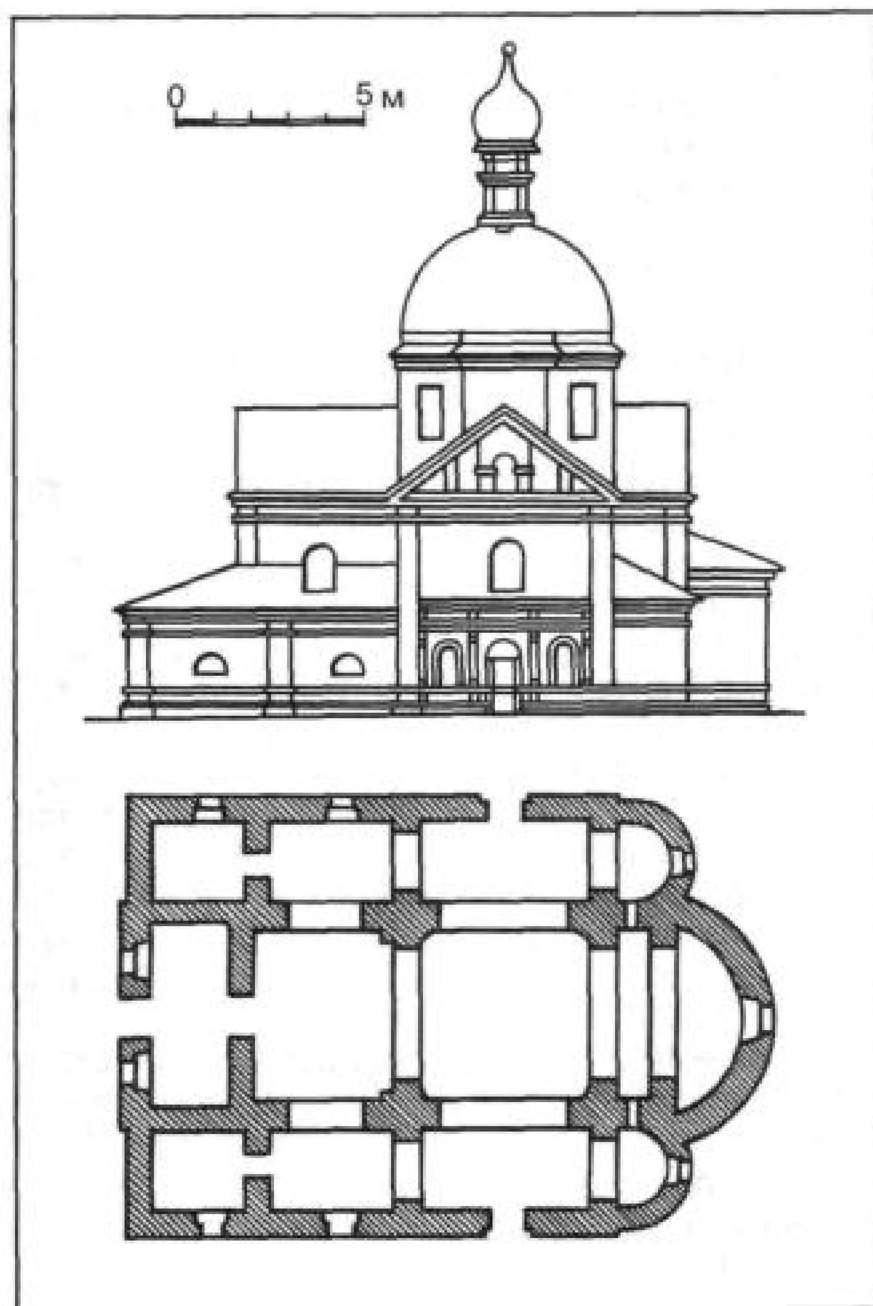
Верагодна, у той жа час у Магілёве была пабудавана яшчэ адна мураваная праваслаўная **царква — Пакроўская** [НБВУ. АР, ф. 78, спр. 288]. Яе тэктоніка адлюстроўвае важны этап іманентнага знітавання планавай схемы візантыйска-рускага крыжова-купальнага храма з раннехрысціянскай кампазіцыяй — крыжовай з купалам. На ўзроўні плана ў ніжнім сячэнні Пакроўская царква — тыповы старажытнарускі чатырохслупавы крыжова-купальны храм, які ў верхнім сячэнні арганізацыі архітэктурных мас перарастае ў апісаную вышэй крыжовую кампазіцыю з купалам, характэрную для праваслаўнага дойлідства магілёўскага рэгіёну XVII ст. Нізкія вуглавыя кампартаменты трактаваны разам з уваходным аб'ёмам як бакавыя нефы базілікі ці як

Орша. Успенскі сабор Куцеінскага жаночага манастыра. Малюнак Д. Струкава другой паловы XIX ст.

абходная галерэя, характэрная для праваслаўных драўляных храмаў таго часу (пазней гэты ж прыём паўтораны ва уніяцкай драўлянай Ільінскай царкве ў Віцебску). У аздабленні фасадаў зноў жа выкарыстаны архітэктурны ордэр: пілястры, прафіляваныя карнізы і адначасова готыка-рэнесансны матыў — плоскія арачныя нішы. Відавочна, што Пакроўская царква ў Магілёве ўзведзена ў 1670-я гг., паміж Андрусаўскім замірэннем 1667 г. і 1676 г., калі сеймам Рэчы Паспалітай пад пагрозай смерці былі забаронены царкоўныя стасункі з Маскоўскай Руссю [46]. Аднак у сувязі з масавым перасяленнем беларусаў у Маскву ў выніку рэлігійнага і палітычнага ўціску ў другой палове XVII ст. разгледжаны вышэй тып храма магілёўскага рэгіёну (крыжовага з купалам), аказаў вызначальны ўплыў на фарміраванне цэнтрычных тэтраконхавых цэркваў так званага «нарышкінскага барока». Сярод іх, напрыклад, сусветна вядомы шэдэўр маскоўскага дойлідства — Пакроўская царква ў Філях. Нераспрацаванасць тыпалагічнай класіфікацыі сакральнага дойлідства Беларусі ва ўсёй шматграннасці яго форматворчых праяў прыводзіла да таго, што амаль усе праваслаўныя культавыя збудаванні памылкова вызначаліся як крыжова-купальныя храмы. У той жа час нават на прыкладзе вельмі абмежаванай колькасці мураваных праваслаўных святынь XVII ст. можна адзначыць іх тыпалагічную адметнасць і сацыяльную абумоўленасць, рэміні-



Магілёў. Успенская царква. Бакавы фасад і план.



Магілёў. Пакроўская царква. Бакавы фасад і план.

сцэнцыі раннехрысціянскай семантыкі ў спалучэнні з новымі эстэтычнымі патрабаваннямі эпохі барока.

* * *

Створаная ў выніку заключэння Брэсцкай уніі 1596 г. уніяцкая (грэка-каталіцкая) царква падпарадкоўвалася папе рымскаму, але захоўвала праваслаўную абраднасць. Гэта спрыяла таму, што пры масавай перадачы праваслаўных храмаў уніятам, якая ажыццяўлялася ў першай палове XVII ст. пры падтрымцы дзяржаўных і царкоўных улад, будынкі цэркваў не было патрэбы значна рэканструяваць. З той жа прычыны будаўніцтва новых мураваных храмаў уніятамі амаль не вялося. Такім чынам тэндэнцыя атэставаць уніяцкія цэрквы касцёламі, якая з'явілася ў апошні час [149; 150; 215], не мае гісторыка-канфесійнага абгрунтавання. Увогуле пра будаўнічую дзейнасць уніятаў у XVII ст. ацалела няшмат сведчанняў, якія б дазволілі ў поўнай меры вызначыць шляхі яе стылявога развіцця. Больш таго, пасля падзелаў Рэчы Паспалітай і далучэння беларускіх земляў да Расійскай імперыі уніяцкая царква ў хуткім часе была скасавана (1839 г.), маёмасць секвеставана (1842 г.), а большасць уніяцкіх храмаў карэнным чынам рэканструяваны. Адбылося гэта не таму, што яны не адпавядалі мясцовай праваслаўнай мастацка-будаўнічай традыцыі, а прынамсі з-за неадпаведнасці іх артадаксальнаму «истинно-русскому» праваслаўнаму канону. Гэта яшчэ больш ускладняе іх вывучэнне і мастацтвазнаўчы аналіз.

Унікальным прыкладам мураванага уніяцкага храмабудаўніцтва першай паловы XVII ст. з'яўлялася **Святадухаўская царква ў Мінску**, якая належала адначасова мужчынскаму і жаночаму манастырам базыльян, складаючы з імі адзіны архітэктурны ансамбль. Манастыры адзінага уніяцкага манаскага ордэна св. Васілія (Базыля) Вялікага (ордэн атрымаў свой статут у Іспаніі ў 1561 г.) з'явіліся ў Вялікім княстве Літоўскім пасля першай кангрэгацыі уніяцкага духавенства ў 1617 г. у Навагрудку. У тым жа годзе ў Мінску для базыльянскага манастыра быў вылучаны «пляц пустый, до церкви светого Духа, в рынку против ратуши лежачий» [25, с. 107]. Першая царква пры манастыры была драўляная. Будаўніцтва новай мураванай Святадухаўскай царквы пачалося, верагодна, пасля атрымання мінскімі базыльянамі ў 1634 г. ахвяравання ў 2000 злотых ад заможнага полацкага гараджаніна [89, с. 40—47; 90]. Пры гэтым храме ў 1641 г. па фундацыі трокскай кашталяншы Сусаны Гансеўскай быў заснаваны яшчэ і жаночы манастыр базыльянак. У 1651 г. уніяцкі мітрапаліт Антоній Сялява наказаў у спадчыну манастыру базыльянак 20 000 злотых з адзінай умовай — быць пахаваным у царкве Св. Духа (відавочна, што ў гэты час храм быў ужо змураваны). У 1795 г. абодва базыльянскія манастыры былі зачынены, а царква стала кафедральным Петрапаўлаўскім саборам. У 1835 г. будынак царквы пацярпеў ад пажару і ў 1880-я гг. быў рэканструяваны: да галоўнага фасада прыбудавана званіца, разабраны скляпенні і надбудаваны купал на чацверыковым барабане (яшчэ раней прыбудаваны прытвор). Больш радыкальна храм рэканструяваны ў 1893 г.: зменена яго тэктоніка — з аднанефавай на трохнефавую, а дэкаратыўным формам нададзена эклектычная псеўдаруская стылістыка.

Захаваліся абмерныя чарцяжы былой уніяцкай Святадухаўскай царквы, выкананыя ў 1848 г. (апублікаваны А.Квітніцкай) [129, с. 82]. На пад-

Мінск. Плошча Высокага рынку. Малюнак першай паловы XIX ст.: злева — фасад уніяцкай царквы Святога Духа, у цэнтры — ратуша, справа — фасад касцёла езуітаў.

ставе архіўных і археалагічных матэрыялаў беларускімі рэстаўратарамі зроблена рэканструкцыя аўтэнтычнага выгляду збудавання. Па іх меркаванні, першапачаткова царква Св. Духа — аднанефавы, бязвежавы храм з пяціграннай алтарнай апсідай, перакрыты крыжовымі скляпеннямі, якія абапіраліся на масіўныя ўнутраныя контрфорсы. У архітэктуры царквы прысутнічалі элементы готыкі — стральчатыя вокны. Галоўны заходні фасад уяўляў сабою «лёгкую ярусную кампазіцыю», выкананую, як лічыць У.Дзянісаў, пад пэўным уплывам паўночнага рэнесансу [90, с. 121—122]. Са свайго боку І.Слюнькова заўважае, што тут на фасад «вопреки традиции выносится условное подобие иконостаса» [215, с. 98].

Характэрнай асаблівасцю архітэктурнага вырашэння галоўнага фасада царквы з'яўлялася спалучэнне вялікага «паладыянскага» карынфскага ордэра ў ніжняй частцы з яруснай будовай здробненых форм ордэрнай сістэмы на шчыце даху. Выразныя вертыкальныя і гарызантальныя чляненні нагадвалі цяблы праваслаўнага іканастаса. На нашу думку, гэтае падабенства не «супярэчыць традыцыі», а, наадварот, адлюстроўвае агульную тэндэнцыю праваслаўнага і уніяцкага храмабудаўніцтва гэтага часу (праваслаўныя цэрквы Магілёва). Але ва уніяцкай царкве Св. Духа ў Мінску імітацыя іканастаса на галоўным фасадзе выяўлена яшчэ больш моцна, бо ў плоскіх паўцыркульных арачных нішах паміж ордэрнымі чляненнямі размяшчаліся фрэскавыя выявы святых, адпаведна кананічнай будове ярусаў іканастаса, што, як адзначала А.Квітніцкая, практычна не сустракаецца ў культавай архітэктуры Еўропы [129, с. 82]. Археалагічныя даследаванні паказалі, што фрагменты фрэскавага жывапісу захаваліся і на фасадзе мінскай Петрапаўлаўскай царквы (некалькі сантыметраў, пакрытыя вохрыста-зялёнымі фарбамі са штрышкамі-пісяжамі).

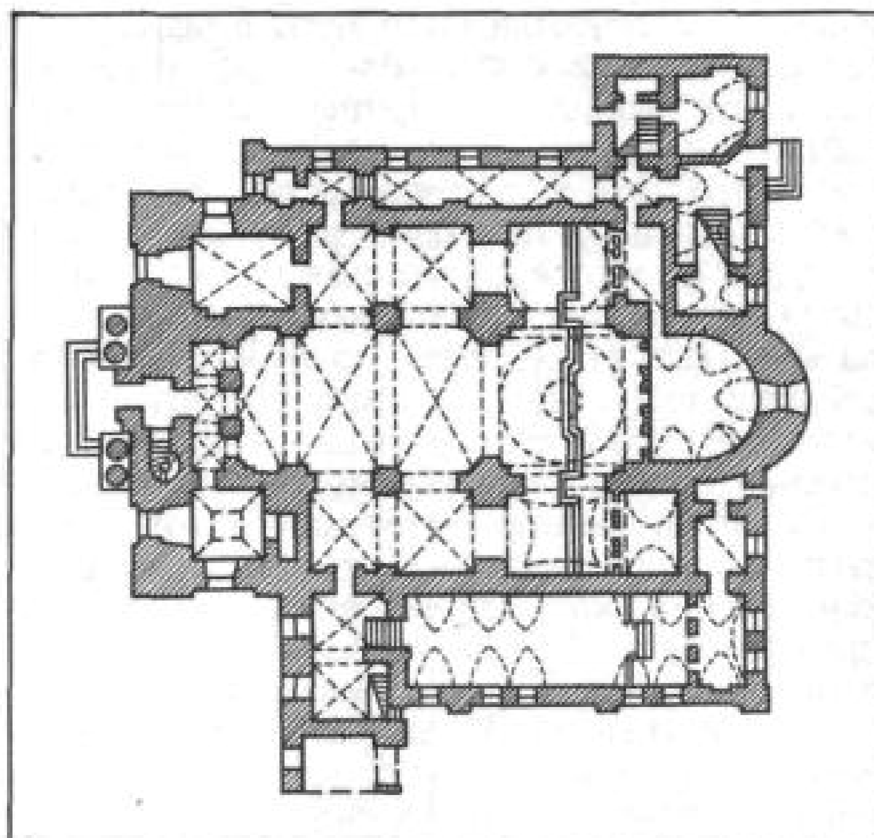
Жыровічы. Успенскі сабор. Сучасны стан.

Гатычныя рэмінісцэнцыі ў тэктоніцы Святадухаўскай царквы захаваліся не толькі ў стральчатых абрысах вокнаў, але і ў гранёнай форме алтарнай апсіды, генетычна звязанай з драўляным дойлідствам. Але, як і ў адначасовай з ёю мінскай праваслаўнай Петрапаўлаўскай царкве, апсіда тут усяго адна, што супярэчыць больш раннім праваслаўным узорам. Характэрнай навацыяй архітэктуры храма былі ўнутраныя контрфорсы, што тлумачыцца, хутчэй за

ўсё, нежаданнем выкарыстоўваць у аблічча храма эстэтычна састарэлую для часоў барока канструкцыю вонкавых контрфорсаў. Аднак значны пралёт нефа, перакрытага, безумоўна, цыліндрычнымі з распалубкамі скляпеннямі, а не крыжовымі, як лічыць У.Дзянісаў [89, с. 44], патрабаваў канструкцыйнага ўзмацнення даволі тонкіх сцен будынка ў месцах перадачы на іх распору скляпенняў. Усё гэта прывяло да ўвядзення контрфорсаў ва ўнутраную прастору храма. Падобны прыём у той жа час можна назіраць у будаўніцтве касцёлаў, напрыклад бернардзінцаў у Слоніме. Пазней з гэтай мэтай храмабудаўнікі пойдуць на агульнае павелічэнне таўшчыні сцен і раўнамернае размеркаванне нагрузак на апорныя элементы ў выглядзе пілястраў звонку і ўнутры збудавання (больш адпавядала «брутальнасці» барока ў параўнанні са «шкілетнасцю» готыкі).

Другім вядомым мураваным уніяцкім храмам, пабудаваным у першай палове XVII ст., з'яўляецца **Успенскі сабор** Жыровіцкага манастыра базыльян. Першапачаткова манастыр **у в. Жыровічы пад Слонімам** заснаваны як праваслаўны падскарбіем літоўскім Аляксандрам Солтанам пасля з'яўлення тут у 1493 г. цудатворнага абраза Маці Божай Жыровіцкай [28; 215, с. 98]. Гэты манастыр паслядоўна меў некалькі драўляных саборных цэркваў. Вядома, што адна з іх, збудаваная ў 1550 г. на сродкі маршалка слонімскага Іосіфа Солтана, згарэла ў 1561 г.

У 1613 г. манастыр перайшоў да базыльянскага ордэна і першым яго настаяцелем быў уніяцкі архібіскуп Я. Кунцэвіч. Базыльяне атрымалі значныя ахвяраванні на будаўніцтва манастыра ад буйнейшых магнатаў гэтага рэгіёну Л. Сапегі і Р. Трызны. Мураваны саборны храм узведзены па фундацыі кашталяна смаленскага Яна Мялешкі і яго жонкі, што пацверджана прывілеем караля Жыгімонта III Вазы ў 1628 г. [22, с. 157]. Храм асвячоны ў гонар Успення Багародзіцы ў 1650 г., але ў хуткім часе, у 1655 г., будынкі манастыра былі разрабаваны і спалены казакамі [339, с. 19]. Аднак вядома, што да 1667 г. Успенскі сабор быў адноўлены. З 1828 па 1839 г. (калі ён быў вернуты праваслаўным) Жыровіцкі манастыр з'яўляўся цэнтрам уніяцкай Літоўскай епархіі, пры ім дзейнічала духоўная семінарыя. У гэты час Успенскі сабор карэнным чынам рэканструяваны ў стылі класіцызму [РДГА, ф. 835, воп. 1, спр. 83]. Асабліва істотна — галоўны фасад храма, які атрымаў манументальную класіцыстычную аздобу ў выглядзе калон і пілястраў дарычнага ордэра з магутным поясам антаблемента. Адначасова з фасада былі зняты вежы, зменена форма цэнтральнага купала, паніжаны двухсхільныя дахі, тарцы якіх закрылі сухаватыя трохвугольныя франтоны. Гэтыя фактары істотна змянілі мастацкае аблічча святыні, аднак бясспрэчнай застаецца яе аўтэнтычная тэктанічная аснова.



Жыровічы. Успенскі сабор. План.

Велічная трохнефавая крыжова-купальная базіліка сабора значных памераў (даўжыня больш за 55 м, вышыня пад купалам каля 40 м) мае ў плане на ўзроўні падкупальнага квадрата слаба выяўлены лацінскі крыж. Цікава, што гэтая рыса набліжае уніяцкі сабор, на нашу думку, не да касцёлаў таго часу, якія ў асноўным не мелі трансепта, а да праваслаўнага Багаяўленскага сабора ў Магілёве. Аднак у адрозненне ад яго Успенскі сабор мае толькі адну вялікую паўкруглую алтарную апсіду (дакладней, апсідальнае завяршэнне цэнтральнага нефа), пад якой знаходзіцца крыпта з цудатворнай крыніцай.

Нягледзячы на асаблівую рэпрэзентатыўнасць і высокі сацыяльна-рэлігійны статус Успенскага сабора, што падкрэслена тыпалогіяй, семантыкай і памерамі збудавання, у яго архітэктоніцы назіраецца шмат мясцовых эмпірычных будаўнічых прыёмаў. Пры даволі вялікіх пралётах нефаў апорныя канструкцыі базілікі (сцены, слупы) маюць адносна невялікае сячэнне, што дазваляе раскрыць светлую і ўзнёслую ўнут-

раную прастору. Для гэтай мэты выкарыстаны своеасаблівыя канструкцыйныя прыёмы. Адпачатку канструкцыйна ўзмоцнены апоры падкупальнага квадрата, а таксама фасадная і алтарная сцены, што забяспечвае статыку збудавання ў падоўжным напрамку. У тоўшчы надзвычай масіўнай фасаднай сцяны схаваны вітыя ўсходы на хоры. Усходняя алтарная сцяна мае нават па вертыкалі ступеньчаты профіль, што падкрэслівае яе функцыю як контрфорса — яна ўспрымае распор вялікага конхавага скляпення апсіды з пяццю распалубкамі і зніжае нагрузку на скляпенні крыпты. Цэнтральны неф перакрыты цыліндрычным скляпеннем з распалубкамі, распор якога ўспрымаецца сістэмай падпружных арак. Распор крыжовых скляпенняў бакавых нефаў дадаткова пагашаюць: з поўдня — прыбудова «цёплай» Мікольскай царквы, з поўначы — уваходная галерэя, злучаная з манастырскім корпусам (гэта ўмацоўвае папярочную статыку збудавання). Аднак гэтыя прыбудовы сваёй рознамаштабнасцю і бессістэмнасцю змяншаюць чысціню і яснасць мастацкага ўспрымання кампазіцыйнага ядра.

Асаблівую своеадметнасць архітэктуры сабора надае нестандартнае вырашэнне перакрыцця сяродкрыжжа і трансепта, для якога ўласцівы ўяўныя рэгіянальныя прыкметы. У аснаванне купала на сяродкрыжжы закладзены не круг, а квадрат са скругленымі вугламі. Паўднёвае крыло трансепта перакрыта скляпеннем на ветразях, а паўночнае крыло, несіметрычна паўднёваму, перакрыта авальным купалам на прамавугольным плане са скругленымі вугламі. Унутраная паверхня купала аздоблена ляпнымі дэкаратыўнымі кесонамі, якія падкрэсліваюць яго ілюзорную перспектыву. Рэшткі аналагічнай арнаментальнай нізкарэльефнай лепкі ў выглядзе васьмікантавых зорак і сардэчкаў-вотаў (накшталт дэкаратыўнай аздобы скляпенняў віленскага Міхайлаўскага касцёла) ацалелі таксама на цыліндрычным скляпенні ў тарцы паўднёвага бакавога нефа. Як мы ўжо бачылі, падобная аздоба скляпенняў характэрна для шэрагу сакральных помнікаў слонімска-ружанскага рэгіёну таго часу, што пацвярджае аўтэнтычнасць азначаных фрагментаў скляпенняў Успенскага сабора ў Жыровічах і храналагічна адносіць іх узвядзенне прыблізна да 1640-х гг.

Характэрна, што абодва разгледжаныя вышэй уніяцкія храмы XVII ст. арыентаваны алтаром на ўсход, захоўваючы раннехрысціянскую і праваслаўную традыцыю. Алтарная частка Святадухаўскай царквы была крыху павернута на паўночны ўсход, відавочна, з-за асаблівасці рэльефу Верхняга горада. На падставе архітэктурнага аналізу можна сцвярджаць, што стылявая эвалюцыя уніяцкага храмабудаўніцтва XVII ст. мала ў чым адрознівалася ад праваслаўнай. Назіраецца імкненне выяўляць клерыкальную семантыку царквы новымі сродкамі барочнай архітэктуры: выкарыстаннем тэктанічнай будовы крыжова-купальнай базілікі, тэндэнцыяй да аднаапсіднасці, заменай элементаў гатычнай канструкцыі ордэрнай сістэмай. Больш яскрава і самабытна канфесійна-ідэалагічныя адметнасці уніяцкай царквы загучаць у XVIII ст., у архітэктуры «віленскага барока».

Настальгія рыцарства

У 1654 г. пачалася шматгадовая вайна паміж Рэччу Паспалітай і Маскоўскай Руссю за Украіну і Беларусь, прычынай якой сталі рашэнні Земскага сабора ад 11.10.1653 г. і Пераяслаўскай Рады ад 18.01.1654 г. аб уз'яднанні Украіны з Расіяй. Пры гэтым расійскі бок прынялі даволі шырокія пласты праваслаўнага насельніцтва Беларусі. У 1655 г. супраць Рэчы Паспалітай распачала ваенныя дзеянні Швецыя. Агрэсію шведскага караля Карла X Густава падтрымалі некаторыя сепаратысцкі настроеныя магнаты Вялікага княства Літоўскага пратэстанцкага веравызнання. Найбольш адметнымі асобамі сярод іх былі стрыечныя браты — вялікі гетман літоўскі Януш Радзівіл і канюшы ВКЛ Багуслаў Радзівіл, уладальнік Слуцкага княства, вядомы мецэнат і архітэктар-аматар.

Рускі ўрад, баючыся ўмацавання Швецыі ў Прыбалтыцы, прыняў адпаведныя захады да замірэння з Рэччу Паспалітай, вынікам чаго стала Віленскае перамір'е 1656 г. Пасля смерці Б.Хмяльніцкага частка казацкіх вярхоў пераарыентавалася на Рэч Паспалітую, што прывяло да падпісання Гадзяцкага дагавору 1658 г. аб перамір'і паміж Расіяй і Швецыяй. Гэта зноў выклікала абвастрэнне адносін і пачатак ваенных дзеянняў паміж Расіяй і Рэччу Паспалітай, якая пасля заключэння міру са Швецыяй у 1660 г. сканцэнтравала на тэрыторыі ВКЛ значныя вайсковыя сілы і адваявала Правабярэжную Украіну. У 1667 г. ваюючыя бакі, знясіленыя вайной і вялікімі матэрыяльнымі стратамі, падпісалі перамір'е на 13,5 года ў в. Андрусава пад Мсціславам, па якому Беларусь і Правабярэжная Украіна засталіся ў складзе Рэчы Паспалітай, а Левабярэжная Украіна і Кіеў адышлі да Расіі. У хуткім часе, са смерцю ў 1668 г. караля Яна Казіміра, у Рэчы Паспалітай скончылася дынастыя Вазаў. Новым каралём быў абраны Міхал Вішнявецкі (1668—1674), а затым Ян III Сабескі (1674—1696), пры якім умовы Андрусаўскага перамір'я былі замацаваны ў 1686 г. «Вечным мірам».

Як жа адбілася складаная сацыяльна-палітычная сітуацыя — ваенная, эканамічная, канфесійная — на культурным і мастацкім жыцці ВКЛ і Беларусі ў прыватнасці?

Страшэнная вайна, якая ў гісторыі і мастацкай літаратуры атрымала назву «патоп», прынесла эканоміцы ВКЛ вялікія матэрыяльныя страты [201]. У першую чаргу гэта тычылася архітэктурнай спадчыны: былі разрабаваны і спалены амаль усе гарады і мястэчкі, якія мелі пераважна драўляную забудову, а таксама нешматлікія рэпрэзентатыўныя мураваныя архітэктурныя ансамблі — феадальныя рэзідэнцыі, магістраты (ратушы), культавыя збудаванні (пры небяспецы станавіліся пунктамі абароны). У выніку ваенных дзеянняў і масавага перасялення ў Маскоўскую Русь (добраахвотнага ці прымусовага) была страчана трэцяя частка насельніцтва Беларусі. Сярод перасяленцаў у асноўным былі гарадскія рамеснікі, цэхавыя майстры высокага прафесійнага ўзроўню, якія, як вядома, аказалі вялікі ўплыў на развіццё мастацкіх рамёстваў Маскоўскай Русі. Архіўны Фонд Аружэйнай палаты ўключае «Дела и документы об иконописцах и живописцах, резчиках, граверах и т.д., о приезде в Москву белорусских ремесленников (1660), о работах в царском дворце, Новодевичьем монастыре, Измайлове, Коломенском» [РДАСА, ф. 396, спр. 11200] за 1637—1722 гг. Асабліва значную ролю адыграла «сніцарства» — разьба па дрэве, якая ў прыказах Аружэйнай Палаты Маскоўскага Крамля атрымала назву «беларуская рэзь», а таксама «ценінная справа» — выраб паліваных кафляў, якія атрымалі шырокае распаўсюджванне ў маскоўскім рэгіёне, напрыклад у Нова-Ерусалімскім Істрынскім манастыры [1, с. 26—42]. Праз дзейнасць беларускіх праваслаўных будаўнікоў маскоўскім дойлідствам былі ўспрыняты першасныя архітэктурныя формы барока — у варыянце так званага «нарышкінскага барока», у якім відавочна генетычная сувязь з праваслаўным храмабудаўніцтвам беларускага Прыдняпроўя сярэдзіны XVII ст.

Наступствы вайны ў самой Беларусі прывялі да далейшай паланізацыі і акаталічвання насельніцтва. У 1676 г. сейм Рэчы Паспалітай пазбавіў праваслаўныя брацтвы стаўрапігіі (права падпарадкавання непасрэдна канстанцінопальскаму патрыярху), пад пагрозай смерці былі забаронены царкоўныя зносіны з Маскоўскай Руссю. Гэтыя падзеі на доўгі час прыпынілі мураванае праваслаўнае храмабудаўніцтва на Беларусі. Будаўніцтва пратэстанцкіх збораў таксама было прыпынена, а існуючыя ў большасці перададзены католікам. Прычынай стала выступленне магнатаў-пратэстантаў у вайне на баку Швецыі. У 1697 г. у справаводстве і юрыспрудэнцыі ВКЛ была забаронена беларуская мова. Разам з тым пачалося інтэнсіўнае мураванае каталіцкае будаўніцтва, якое перакінулася на

г. Бяроза. Касцёл св. Казіміра ордэна картэзіянцаў. Малюнак Н. Орды, 1870-я гг.

традыцыйна праваслаўныя рэгіёны Беларусі.

У кантэксце азначанай сацыяльна-гістарычнай сітуацыі сталае барока ў мураваным сакральным дойлідстве Беларусі другой паловы XVII — пачатку XVIII ст. неабходна разглядаць выключна на прыкладзе касцельна-кляштарных комплексаў шматлікіх каталіцкіх ордэнаў, колькасць якіх у гэты час значна пашыралася. У канфесійным жыцці на першы план выступіла саперніцтва паміж рознымі ордэнамі (ці законамі) за сферу эканамічнага і духоўнага ўплыву, што ў пэўнай ступені адбілася на спецыфіцы мастацкай культуры таго часу.

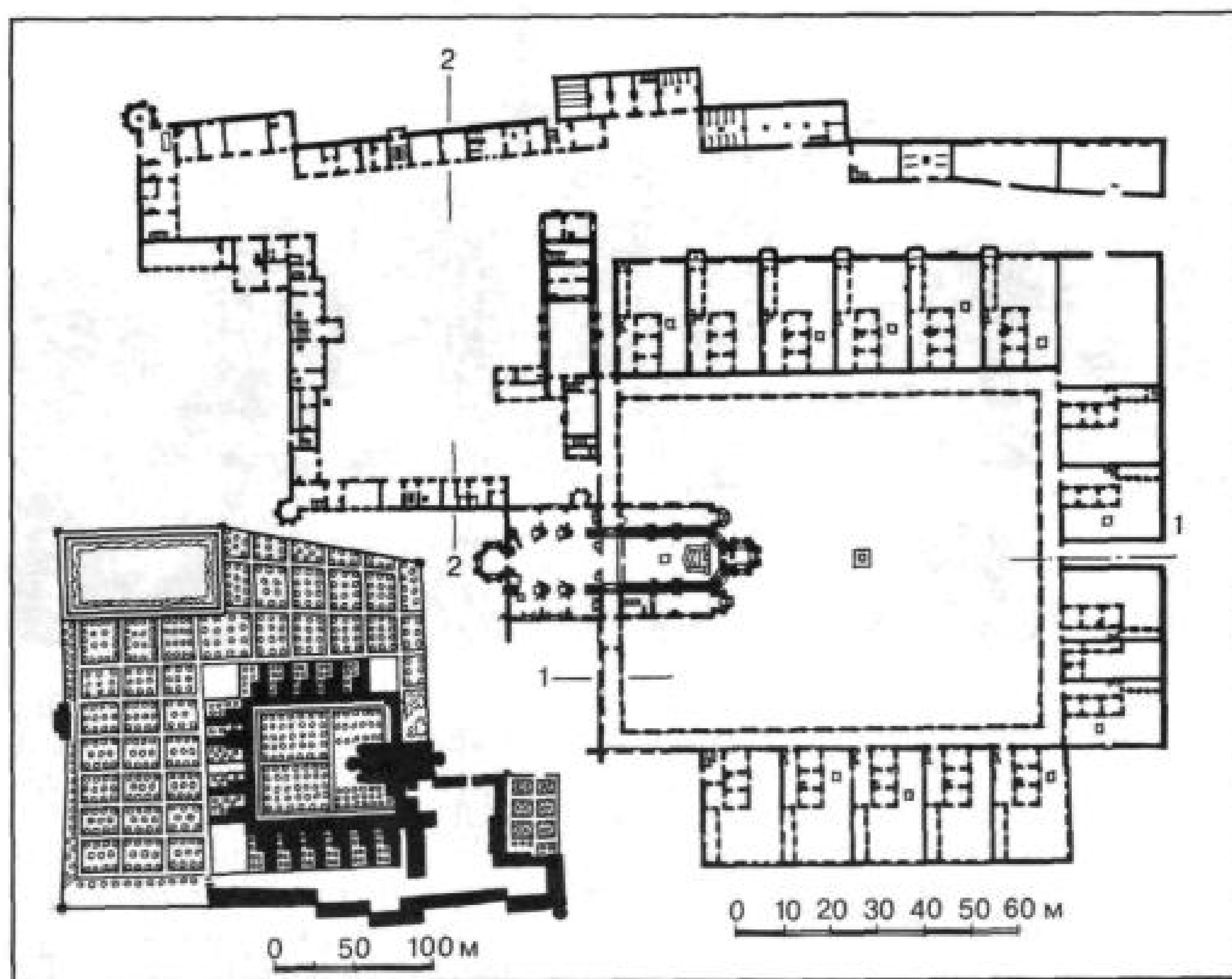
Этапы ранняга і сталага барока звязаў выключны па мастацкіх вартасцях адзіны ў ВКЛ кляштарны комплекс ордэна картэзіянцаў **у мястэчку Бяроза Картузкая**. Гэты каталіцкі манаскі ордэн адзін з самых старажытных, заснаваны ў 1084 г. св. Бруна ў пустэльні Шартроз (Францыя) [242-І, с. 693]. Статут ордэна, прыняты ў 1134 г., быў самы строгі з усіх ордэнскіх статутаў і патрабаваў зарокаў самотнасці і маўчання, занняткі духоўным удасканальваннем і фізічнай працай, істотных абмежаванняў у ежы. Да таго ж у картэзіянцаў (картузаў) не было агульных памяшканняў для трапезы: манах-самотнік атрымліваў прадукты праз асобную адтуліну з двума паваротамі (каб ні з кім не сустрэцца) і сам рыхтаваў сабе ежу. Строгасць правіл закону картузаў зрабіла ордэн адносна нешматлікім і ў пэўнай ступені элітарным. На Беларусі манахаў гэтага ўнікальнага ордэна асадзіў К.Л.Сапега. Яго фундуш у 10 000 чырвоных злотых на карысць закону картузаў, зроблены ў 1648 г., быў самым значным у ВКЛ на той час [163, с. 140].

Кіраваць будаўніцтвам картэзіянскага кляштара ў Бярозе запрасілі італьянскага архітэктара, імя якога невядома, але захаваўся запіс пра яго: «Умелы майстар, італьянец» [129, с. 21]. Ён распрацаваў агульны праект комплексу з улікам спецыфічных патрабаванняў ордэнскага статута. Касцёл і вельмі своеасаблівыя паасобныя памяшканні для манахаў-самотнікаў узводзіліся адначасова і стварылі цэласны архітэктурны ансамбль. Аналагічныя прыёмы, выкарыстаныя ў вырашэнні фасадаў касцёлаў картузаў у Бярозе і кармелітаў босых у Львове, далі падставу А.Мілабендзкаму выказаць гіпотэзу пра іх агульнага аўтара — архітэктара Жана Батыста Гіслені, які каля 40 гадоў (да 1666) працаваў у Рэчы Паспалітай [354, с. 283—286]. Касцёл кляштара картузаў кансекраваны менавіта ў 1666 г. Будаўніцтва асноўнай часткі комплексу завершана да 1689 г. Касцёл у год 200-гадовага юбілею закладання зачынены, а ў 1868 г. цалкам зруйнаваны.

Гэтаму ўнікальнаму помніку беларускага сакральнага дойлідства прысвечаны шэраг асобных даследаванняў [375; 129; 93; 219, с. 133—138]. Найбольш дакладнае ўяўленне пра яго архітэктурнае вырашэнне даюць абмерныя чарцяжы 1830-х гг. [РДВГА, ф. 349, воп. 17, спр. 1591—

1594]. Цэнтрам планіровачнай і аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі ўсяго вялізнага комплексу з'яўлялася трохнефавая базіліка касцёла з бязвежавым фасадам, злёгку раскрапаваным плоскім рызалітам (аналагічна касцёлу ў Дзятлаве). Роўна пасярэдзіне храм падзяляўся на дзве часткі: уваходную — з нефамі, злучанымі міжнефавымі аркадамі (для простых парафіян), і алтарную — з моцна выцягнутым прэсбітэрыем, да якога далучалася васьміграннная вежа-званіца. Абапал прэсбітэрыя размяшчаліся аддзеленыя ад яго мураванымі сценамі вузкія капліцы, завершаныя з усходу невялікімі гранёнымі апсідамі (прызначаліся для манахаў-самотнікаў).

Функцыянальны падзел храма на асобныя часткі ажыццяўляўся пры дапамозе папярочнай галерэі, якая акрэслівала мяжу паміж манаскай і свецкай часткамі комплексу. Яна пераходзіла ў шырокі светлы калідор, які ўтвараў замкнуты, блізкі да квадрата ўнутраны двор кляштара. Ад асноўнага калідора перпендыкулярна адыходзілі кароткія калідоры, якія злучалі па тры памяшканні і невялікі агарод пры іх. Кожная з гэтых ячэек (эрэм) прызначалася для аднаго манаха, а ўсе разам яны былі абнесены мураванай сцяной, якая аддзяляла іх ад навакольнага свету.



г. Бяроза. Комплекс кляштара картэзіянцаў і касцёла св. Казіміра. План. Сітуацыйная схема.

Парафіяльная частка комплексу была адкрытай для наведвальнікаў. Увесь жа комплекс дадаткова абкружала мураваная сцяна з невялікімі вежачкамі і ровам.

А.Квітніцкая, якая ўпершыню ўвяла гэты помнік у рускамоўны мастацтвазнаўчы ўжытак [49, с. 492—493], лічыла, што кляштарны комплекс меў абарончае прызначэнне, а шмат'ярусная вежа-званіца, якая прылягала да прэсбітэрыя ўнутры манастырскага двара, з'яўлялася абарончым данжонам і на ёй стаялі гарматы. На нашу думку, размяшчэнне гармат унутры двара не мела ніякага сэнсу. Кляштарны комплекс пры неабходнасці, безумоўна, выконваў абарончыя функцыі, але асновай яго архітэктурна-мастацкага вырашэння была ўжо сталая эстэтычная канцэпцыя барока. Незвычайны прыём размяшчэння вежы-званіцы ў замкнутым двары меў сваёй мэтай, хутчэй за ўсё, строгую ізаляцыю манахаў, а ў мастацкім сэнсе — акцэнтацыю кампазіцыйнага цэнтра ансамбля. Відавочна,

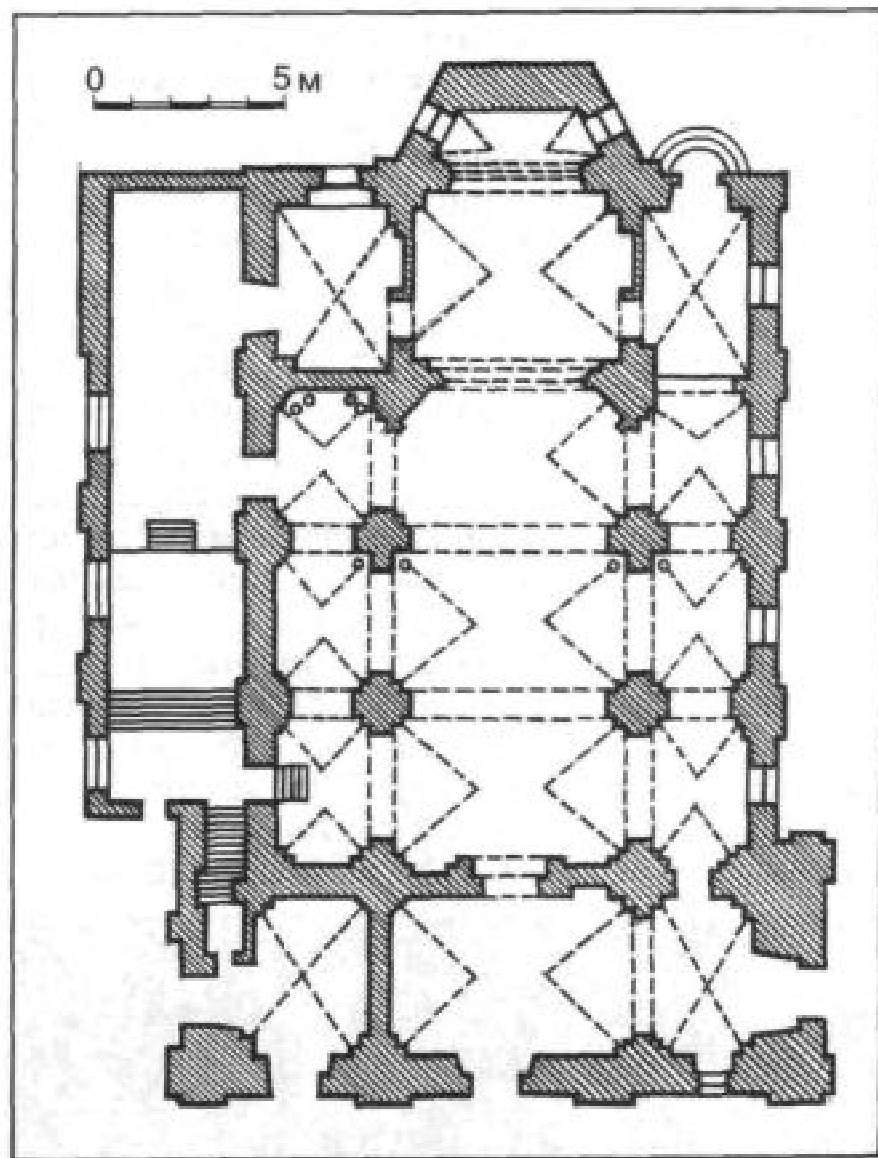
што пэўная ўвага нададзена дойлідам прыгажосці і завершанасці плана, які атрымаў не толькі падоўжную, але і папярочную вось сіметрыі. Васьмярык вежы-званіцы ўраўнаважвае далучаная да галоўнага фасада васьміграння крухта, якую А.Квітніцкая, лічыла абарончым барбаканам [49, с. 492]. Семантычнае значэнне такога тыпу крухты, даволі пашыранага ў помніках сталага барока, будзе расшыфравана пазней.

Галоўны фасад касцёла меў даволі стрыманую раннебарочную пластыку: строгія трохвугольныя франтоны, рудыменты валют, адзінкавыя пілястры, завершаныя пінаклямі. Барочны характар архітэктуры больш яскрава выяўляўся ў аздабленні інтэр'ера, насычаным скульптурнай пластыкай у тэхніцы стука (штучнага мармуру) і аб'ёмнай ажурнай разьбой па дрэву. Археалагічныя даследаванні апошняга часу выявілі ў раскопках святыні ўзоры паліхромнай кафлі з геральдыкай Сапегаў, раслліннымі арнаментамі і зялёнапаліваную дахоўку для пакрыцця будынкаў. Кляштар вызначаўся надзвычайным адзінствам архітэктурнай задумы і дасканаласцю яе ўвасаблення, арыгінальнасцю і самабытнасцю аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі, што абумоўлена спалучэннем спецыфікі ордэнскага статута, форм італьянскага барока і мясцовых будаўнічых традыцый.

Адначасова з гэтым унікальным архітэктурным творам барока на беларускіх землях стабільна павялічвалася колькасць бернардзінскіх касцельна-кляштарных комплексаў (як мужчынскіх, так і жаночых), якія працягвалі развіваць назапашаныя прыёмы архітэктуры адпаведных рэгіёнаў (Мінск, Слонім). **Жаночы кляштар бернардзінак у Мінску** фундаваны ў 1638 г. ваяводам трокскім, кашталянам мінскім Аляксандрам Слушкам [89, с. 52; 347, с. 9; 386, с. 177]. Будаўніцтва мураванага касцёла Дзевы Марыі пачалося ў 1642 г., асвячоны ён быў толькі ў 1687 г. [РДГА, ф. 822, воп. 12, спр. 3181, арк. 1]. Ёсць і іншыя даты будаўніцтва помніка, але архітэктурна-стылявы аналіз дазваляе грунтавацца менавіта на гэтых і аднесці пабудову да ўзораў ужо сталага барока. Па сваёй архітэктоніцы гэта трохнефавая, шасцістолпавая базіліка, якая ў асноўным паўтарае папярэднія касцёлы бернардзінцаў, размешчаныя ў буйных гарадах (Гродна, Брэст, Друя), але таксама блізкая да крыху больш ранняй праваслаўнай Петрапаўлаўскай царквы ў Мінску. З апошняй касцёл бернардзінак збліжае не толькі структура базілікі, але і гранёная форма алтарнай часткі,

Мінск. Касцёл ордэна бернардзінак. Выгляд бакавога фасада.

а таксама двухвежавы галоўны фасад. Аднак у больш познім касцёле бернардзінак прэсбітэрый амаль зліваецца з цэнтральным нефам, яго апсіда выяўлена слаба, віма значна большая, а па баках яе размешчаны сакрыстыі.



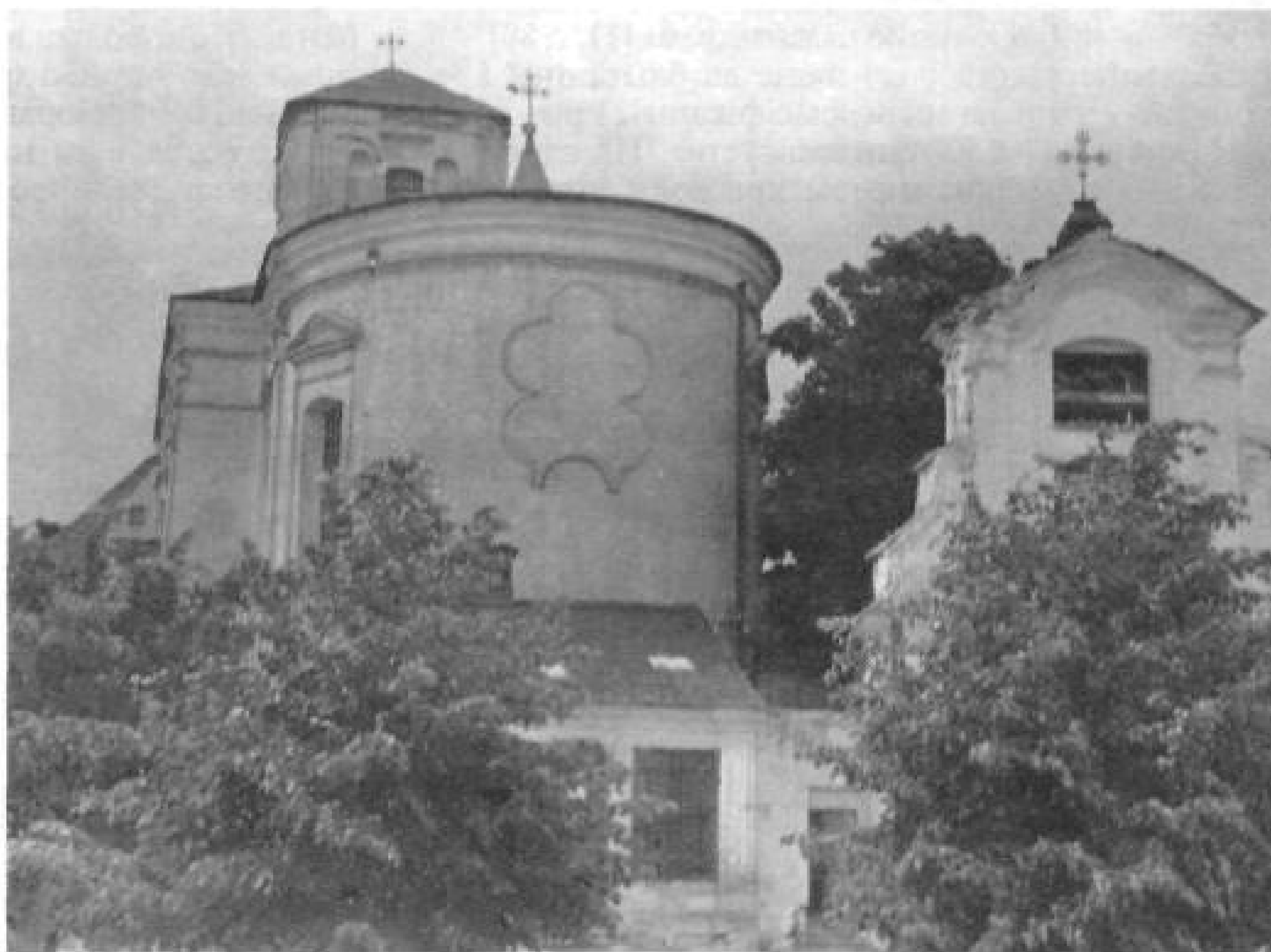
Мінск. Касцёл ордэна бернардзінак. План.

Іншы характар, пры агульнай двухвежавасці, мае і структура галоўнага фасада. Калі ў Петрапаўлаўскай царкве нартэкс адсутнічае, а вежы толькі фланкіруюць вуглы кафалікона, то ў касцёле бернардзінак ніжнія чацверыкі вежаў канструкцыйна і кампазіцыйна злучаны з нартэксам, арганічна ствараючы суцэльны аб'ём, які (з-за перавагі яго франтальнай шырыні і асабліва вышыні над папярочнай шырынёю (глыбінёю) нартэкса) успрымаецца як вертыкальна пастаўленая пласціна. Гэта адзін з першых узораў стварэння тыповага ў далейшым для беларускага барока двухвежавага фасада-нартэкса. У 1741 г. пасля пажару ён быў рэканструяваны ў стылі віленскага барока. Вежы атрымалі яшчэ тры дадатковыя ярусы, якія маюць больш пластычныя формы і інтэнсіўна скарачаюцца ўгару, што надае ім тэлескапічную структуру і ажурнасць. Познебарочную стылістыку атрымаў таксама атыкавы франтон з S-падобнымі валютамі па баках і аздабленне інтэр'ера. Усе тры нефы перакрыты цыліндрычнымі скляпеннямі з распалубкамі, але, у адрозненне ад Петрапаўлаўскай царквы, ужо на падпружных арках. Вонкавым пілястрам унутры адпавядаюць слаістыя — рэмінісцэнцыя ўнутраных контрфорсаў. У 1853 г. кляштар бернардзінак скасаваны, а яго будынкі перададзены ў 1870 г. праваслаўнаму Святадухаўскаму манастыру [НГАБ, ф. 295, воп. 1, спр. 1489]. Зараз гэты касцёл — праваслаўны кафедральны сабор Св. Духа.

Аналагічную структуру (трохнефавая базіліка з двухвежавым фасадам) меў **касцёл св. Антонія пры кляштары бернардзінцаў у Слуцку**, фундаваны земскім мазырскім Самуэлем Аскеркам у 1671 г. [365, с. 317], калі пасля смерці ўладальніка Слуцка Багуслава Радзівіла гэты горад перастаў быць цэнтрам пратэстантызму на Беларусі. Зараз касцёл не існуе, яго выява вядома па піктаграфічнай карце бернардзінскіх манастыроў сярэдзіны XVIII ст.

Жаночы **кляштар бернардзінак у Слоніме**, заснаваны ў 1645 г. старостам ясноўскім Аляксандрам Юдзіцкім і яго жонкай Кацярынай, спачатку быў драўляным [НБВУ. АР, ф. 4, спр. 2207]. **Касцёл Бязгрэшнага Зачацця Дзевы Марыі** змураваны ў асноўным у 1664—1670 гг., асвячоны ў 1696 г. віленскім біскупам Ц.П.Бжастоўскім [291, с. 90; 339, с. 4]. Архітэктура храма ў перыяд сталага барока развівала традыцыі мясцовай школы. Ён мае тыповае для слонімскага рэгіёну трохчасткавае чляненне аднанефавага кафалікона і роўнавысокую з ім паўкруглую апсіду прэсбітэрыя (павернута да гарадской плошчы і ўпрыгожана маляўнічым ляпным картушам). Кампазіцыйнае значэнне ўваходнай масіўнай вежы, наадварот, значна зменшана — яна амаль не ўспрымаецца з боку плошчы і мае асіметрычны ўваход. Неф перакрыты цыліндрычным з распалубкамі скляпеннем на падпружных арках. Сцены пазбаўлены контрфорсаў, якія ўнутры і звонку заменены пілястрамі. Нягледзячы на генетычную повязь з больш раннім касцёлам мужчынскага кляштара бернардзінцаў, касцёл у Слоніме мае больш выразныя прыкметы барока, хаця і ў мясцовай трактоўцы, напрыклад, надзвычай самабытныя капітэлі пілястраў з расліннымі матывамі.

З XVII ст. гэты помнік амаль не змяніўся. У 1751—1764 гг. скульптарам-дэкаратарам Іаганам

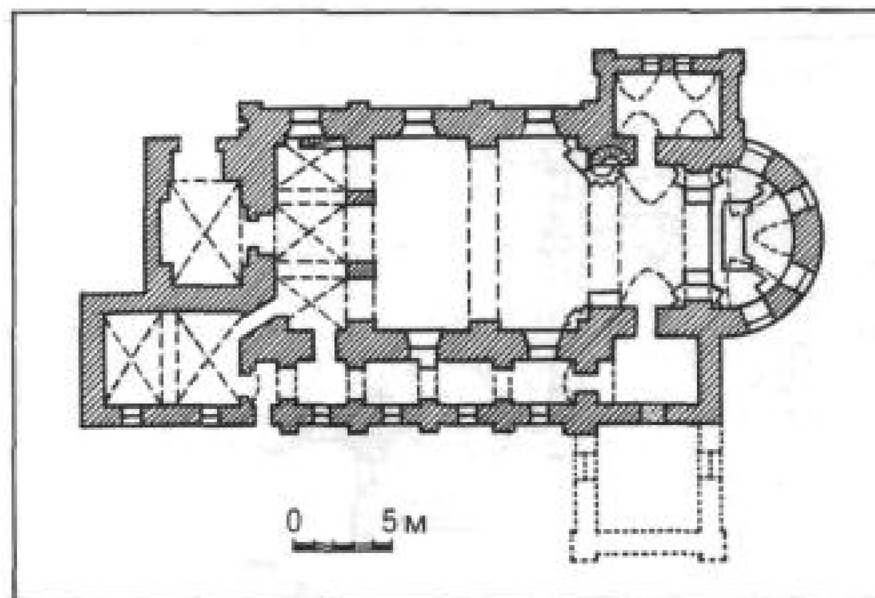


Слонім. Касцёл Бязгрэшнага Зачацця Дзевы Марыі ордэна бернардзінак. Выгляд з боку алтарнай часткі з брамай (архіт. І. К. Глаўбіц; не існуе). Здымак 1940-х гг.

Гедэлем выкананы 7 стукавых алтароў па малюнках славутага майстра віленскага барока І.К.Глаўбіца. У другой палове XVIII ст. пад кіраўніцтвам архітэктара Ігнація Авадовіча ўзведзены мураваны кляштар архаічнай замкнутай кампазіцыі. Кантрастам суроваму абліччу муроў кляштара гучала прыгожая брама ў стылі віленскага барока, якая вяла да яго з боку плошчы (зараз не існуе).

Па піктаграфічнай карце бернардзінскіх кляштараў ВКЛ вядомы яшчэ адзін помнік архітэктуры сталага барока, які зараз не існуе [14, с. 118]. **Кляштар бернардзінцаў з Троіцкім касцёлам у Глуску** (цэнтр раёна Магілёўскай вобласці) размяшчаўся на тэрыторыі замка бастыённага тыпу, узведзенага на мяжы XVI—XVII ст. У сакавіку 1655 г. Глуск быў захоплены казакамі і «агнём і мячом датла разбураны» [347, с. 10]. Пасля вайны замак і мястэчка былі аднаўлены, а яго ўладальнік князь Аляксандр Палубінскі, маршалак ваўкавыскі, у 1667 г. асадзіў тут бернардзінцаў [356, с. 257]. Будынак касцёла быў аднанефавы з роўнавысокім трансептам. На сярэдкрыжжы размяшчаўся глухі васьмігранны барабан з купалам. Галоўны фасад мусіў быць двухвежавы, але адна з вежаў на малюнку паказана незавершанай. У архітэктоніцы будынка звяртае ўвагу новае «з'яўленне» трансепта і крыжовая кампазіцыя мас храма.

Падобная кампазіцыя амаль цалкам паўторана **ў Троіцкім касцёле ў в. Беніцы** (Маладзечанскі раён), заснаваным у 1701 г. кашталянам трокскім Міхалам Казімірам Коцелам [312-II, с. 116]. Пасля завяршэння будаўніцтва ў 1704 г. перададзены бернардзінцам [НБВУ. АР, ф. 4, спр. 2526]. На наш погляд, дадзены касцёл нельга

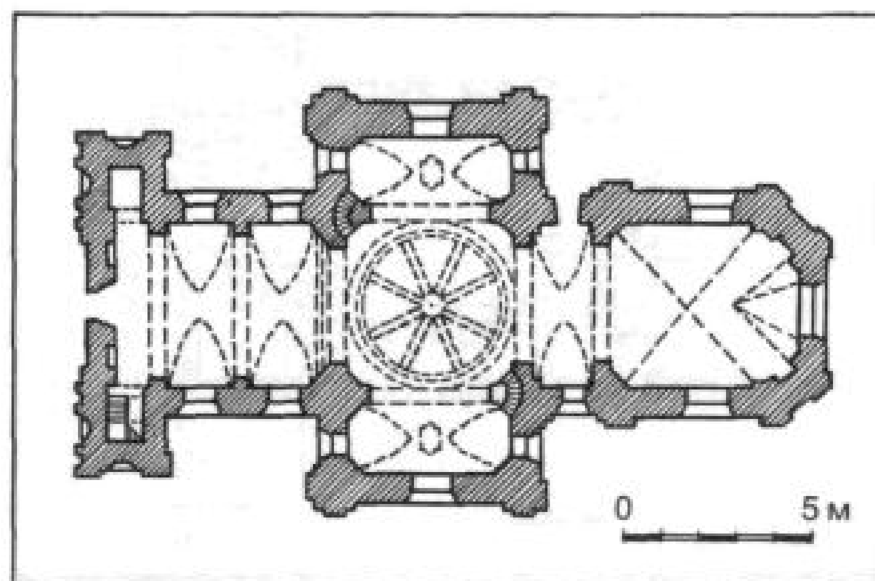


Слонім. Касцёл Бязгрэшнага Зачацця Дзевы Марыі і кляштар бернардзінак. План.

вызначаць як «крыжова-купальны храм» [11, с. 80]. Вызначэнне такога роду вядзе да блытаніны і памылак у тыпалагічнай класіфікацыі, прынятай у сусветным мастацтвазнаўстве. На самай справе — гэта аднанефавы крыжовы храм, з ад Беніцы), тут больш выяўлена праграма «лацінізацыі» архітэктонікі храма. Адна з травей нефа пашырана і пераўтворана ў трансепт, што надало плану і агульным масам збудавання форму лацінскага крыжа. Сяродкрыжжа вянчае светла-

в. Беніца. Троіцкі касцёл ордэна бернардзінцаў. Агульны выгляд.

роўнавысокімі трансептам і пяціграннай алтарнай часткай. У параўнанні з разгледжанымі раней помнікамі ранняга барока мінскага рэгіёну, напрыклад касцёлам у Вішнева (каля 45 км вы гранёны барабан з самкнутым купалам і ліхтарыкам. У выніку інтэр'ер кафалікона набывае тры ўзроўні асвятлення, што стварае характэрнае для барока багацце святлоценявых эфектаў. Яшчэ адным тыповым элементам сталага барока з'яўляецца двухвежавы фасад-нартэкс, вузкая пласціна якога (больш шырокая за неф) бытцам як шырма-куліса закрывае рэальную кампазіцыю збудавання. Трэба падкрэсліць надзвычай стрыманую вонкавую пластыку помніка. Пышнае стукавае аздабленне інтэр'ера, перакрытага цыліндрычнымі з распалубкамі скляпеннямі на адзіночных падпружных арках, знішчана пры рэканструкцыі касцёла пад праваслаўную царкву ў 1866 г. Кляштар скасаваны ў 1851 г., а пазней разабраны.



в. Беніца. Троіцкі касцёл ордэна бернардзінцаў. План.

Акрамя бернардзінцаў вялікую будаўнічую актыўнасць у канцы XVII — пачатку XVIII ст. праяўляў шэраг «жабрацкіх» каталіцкіх ордэнаў, сярод якіх асабліва вылучаўся ордэн дамініканцаў. З іх дзейнасцю ў архітэктуры ВКЛ звязаны стылявы кірунак у межах сталага барока, які мы вызначаем як «сарматскае» барока.

Кароль Рэчы Паспалітай Ян III Сабескі. Медзярыт Аляксандра Тарасевіча з Глуска.

У сярэдзіне XVII ст. з'явіўся *першы ў Рэчы Паспалітай мясцовы трактат па архітэктуры*, выдадзены ў Кракаве ў 1659 г. [331]. Твор ананімны, але польскі гісторык архітэктуры А.Мілабендзкі і іншыя даследчыкі *лічаць*, што яго *аўтарам быў польскі магнат Лукаш Апалінські* [352, с. 354]. Ён абагульняў вопыт мясцовага будаўніцтва і даваў шматлікія рэкамендацыі лакальнага характару, трактаваныя ў духу вядомых прац па архітэктуры італьянскага адраджэння, змяшчаў «правілы», «папярэджанні», «заўвагі», якія ва «ўмелых архітэктараў узяты» і да «польскага неба і звычаю» прыстасаваны. Трактат пачынаецца з прадмовы да «можных», дзе абгрунтоўваецца думка, што кожны народ павінен будаваць адпаведна свайму «небу і звычаю» (геаграфічнаму рэгіёну і ўкладу жыцця. — *Т.Г.*). З'яўленне трактата, які атрымаў распаўсюджванне не толькі ў Польшчы, але і на Беларусі, Літве і Украіне, даследчыкі ўвогуле ацэньваюць як выдатную з'яву ў гісторыі архітэктуры, хаця, паводле эстэтычных запатрабаванняў, і некалькі запозненую [235, с. 196; 349, с. 352]. На нашу думку, яго пэўны кансерватызм ёсць адлюстраванне сармацкага светапогляду.

Росквіт ідэалогіі сарматызму прыпадае на другую палову XVII ст., часы праўлення Міхала Вішнявецкага і асабліва Яна III Сабескага, абраных каралямі з мясцовай магнатэрыі, «першых сярод роўных». Гэтаму спрыяў і ўздым нацыянальнага патрыятызму, абвостраны падзеямі нядаўняй вайны.

Часы праўлення Яна III Сабескага таксама адзначаны войнамі, якія вяла Рэч Паспалітая з Турцыяй і Крымам у 1672—1676 і 1683—1699 гг. у саюзе з Аўстрыяй, Венецыяй і Расіяй. Беларуска-літоўскае войска пад камандаю гетмана ВКЛ Міхала Казіміра Паца і гетмана польнага Міхала Радзівіла прымала ўдзел у пераможнай бітве з туркамі пад Хоцінам у 1673 г. Сам кароль камандаваў аб'яднаным войскам Рэчы Паспалітай у бітве пад Венаю 12 верасня 1683 г. Пасля гэтых войнаў пагроза з боку Турцыі ў Прычарнамор'і была ліквідавана, што, безумоўна, садзейнічала абвастрэнню пачуцця «сармацкай» годнасці. Напрыклад, партрэт Яна Сабескага, выкананы вядомым беларускім гравёрам Аляксандрам Тарасевічам з Глуска, тыпова «сармацкі». Ён прадстаўляе караля ў рыцарскіх даспехах, з гербамі дзвюх частак дзяржавы і панегірыкам пераможцу.

У гэты час у архітэктуры Беларусі носьбітамі сармацкага светапогляду сталі «жабрацкія» ордэны, місіянерская дзейнасць якіх была скіравана, у першую чаргу, на сярэднія, «вольныя», пласты насельніцтва — шляхту і мяшчан. З іх дапамогай адбывалася пашырэнне ўплыву каталіцызму сярод сялян.

Ужо ў першай палове XVII ст., у перыяд ранняга барока, былі створаны выдатныя агульнаеўрапейскага ўзроўню касцельна-кляштарныя ансамблі ў Вільні, Гродне, Нясвіжы, Мінску, з уяўнымі рысамі італьянскага ўплыву. Экспрэсіўнае, дынамічнае мастацтва барока набірала моц. І раптам, у другой палове стагоддзя, у часы сталага барока, на тэрыторыі Беларусі будуецца шэраг каталіцкіх святынь з падкрэсленай лапідарнасцю мас і сціплым спрошчаным вонкавым дэкорам, у якіх вельмі цяжка ўбачыць іх барочную сутнасць. Гэта звычайна прыводзіла да памылковага вызначэння ў архіўных крыніцах і навуковых публікацыях іх стылявых характарыстык як «гатычных». У той жа час аздабленне інтэр'ераў большасці збудаванняў вызначаецца надзвычайнай пышнасцю, сакавітасцю і пластычнасцю форм. У выніку кантраст паміж іх вонкавым і ўнутраным абліччам становіцца асноўным мастацкім прыёмам эмацыянальнага ўздзеяння на вернікаў.

Элементы сарматызму мы адзначалі ўжо ў касцёлах, фундаваных Л. і К. Л. Сапегамі, а таксама іншымі прадстаўнікамі буйных магнацкіх родаў яшчэ ў першай палове XVII ст., што выявілася ва ўвядзенні ў архітэктурна-сакральнае аблічча храма знакавай саслоўнай атрыбутыкі: гербавых картушаў, партрэтаў і надмагілляў фундатараў і г.д.

У другой палове XVII ст. пашырэнне ў розных колах грамадства сармацкага светапогляду карэнным чынам мяняе стылістыку нацыянальнай архітэктуры. Намі вылучана група касцёлаў, для якіх характэрна канцэптуальнае падабенства кампазіцыйных, канструкцыйных і дэкаратыўных рашэнняў, пранізаных ідэяй вольнага братэрства, тугой па рыцарскіх часах. Па сваёй тэктоніцы яны могуць быць аднанефавымі ці трохнефавымі, мець розную форму прэсбітэрыя, але абавязковымі рысамі з'яўляюцца: адсутнасць трансепта, што ў пэўнай ступені маскіруе канфесійную прыналежнасць святыні, і двухвежавы галоўны фасад, падобны на сцяну старажытнага замка, са спрошчаным плоскасным дэкорам, які толькі ўмоўна можна назваць ордэрным. У адрозненне ад помнікаў беларускай царкоўнай готыкі тут вежы маюць іншую будову і з'яўляюцца эстэтычнымі кампанентамі структуры ўласна фасада, а не фланкіруюць (як фартыфікацыйныя элементы) вуглы ўсяго збудавання.

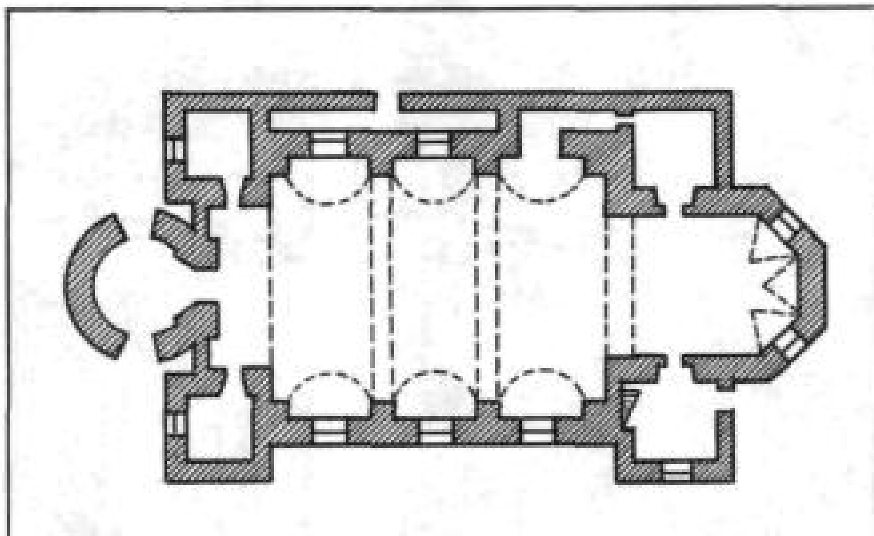
Каб прасачыць эвалюцыю і пераемнасць архітэктурных форм, паспрабуем разгледзіць *групу касцёлаў «сармацкага» барока* хаця б у прыблізнай храналагічнай паслядоўнасці. Гэта даволі складана, бо звесткі пра даты іх фундацый і будаўніцтва ў шматлікіх публікацыях і архіўных дакументах вельмі адрозныя і супярэчлівыя. Будаўніцтва большасці з гэтых помнікаў раней датавалася па першых фундацыях касцёлаў і кляштараў пэўных каталіцкіх ордэнаў, якія адносяцца пераважна да 1640-х гг. Першыя будынкі звычайна былі альбо драўлянымі, альбо не былі дабудаваны да пачатку разбуральнай вайны сярэдзіны стагоддзя. Таму час іх будаўніцтва прыпадае ў асноўным на апошнюю трэць XVII — пачатак XVIII ст., хаця існуюць і больш познія рэмінісцэнцыі збудаванняў гэтага тыпу. Многія творы «сармацкага» барока ў сярэдзіне XVIII ст., калі яны сталі не адпавядаць новым эстэтычным густам, паднаўляліся ў стылістыцы позняга барока. Яшчэ пазней, у XIX ст., перабудоўваліся пад праваслаўныя цэрквы, іншыя цалкам знішчаліся. Усё гэта ўскладняе мастацтвазнаўчую рэканструкцыю помнікаў гэтай стылявой плыні.

Каб зразумець сутнасць з'явы, разгледзім найбольш тыповы і найменш перабудаваны на сённяшні дзень помнік «сармацкага» барока — **касцёл Міхаіла Архангела пры кляштары аўгусцінцаў у в. Міхалішкі** (Астравецкі раён), да якога неаднаразова звярталіся даследчыкі (асабліва з-за надзвычай багатай і высокамастацкай аздобы інтэр'ера ў тэхніцы стука). Паводле вядомага гісторыка мастацтва С.Лёранца, гэты кляштар фундаваны ў 1622 г. Янам Цыпрыянам Бжастоўскім і першы касцёл пры ім быў драўляны [338, с. 50]. Мураваны ж касцёл у гонар св. Іаана Хрысціцеля быў збудаваны тут да 1653 г., таму што ў інвентары за 1654 г. ён названы «новым». Гэтай даты пабудовы касцёла прытрымліваюцца ўсе сучасныя энцыклапедычныя даведнікі і кнігі па гісторыі архітэктуры [11, с. 348; 49, с. 490;106, с. 91—92]. Аднак у азначаным інвентары касцёл прысвечаны Іаану Хрысціцелю, а існуючы храм кансекраваны ў 1700 г. пад тытулам Міхаіла Архангела [291, с. 124]. Вынікае, што гаворка ідзе пра розныя святыні і першы мураваны храм быў зруйнаваны падчас вайны. На наш погляд, будаўніцтва новага касцёла магло адбыцца толькі пасля замірэння Польшчы са Швецыяй у 1660 г. Таму больш рэальнай для пачатку будаўніцтва з'яўляецца дата фундацыі касцёла — 1662 г. (ажыццёўлена сынам першага фундатара Цыпрыянам Паўлам Бжастоўскім). Аўтарам пабудовы лічыцца архітэктар Крыштоф Пенс [361, с. 316].

в. Міхалішкі. Касцёл Міхаіла Архангела ордэна аўгусцінцаў.

Планава-кампазіцыйнай схеме міхалішскага касцёла ўласцівы рацыяналізм, праграмнасць культавага рытуалу, дакладны канструкцыйны разлік і разам з тым пэўная тэатралізацыя, прасторава-часавае разгортванне агульнага ўспрымання, што адпавядае духу барока. Прамавугольны неф кафалікона перакрыты цыліндрычным скляпеннем з распалубкамі на падпружных арках, якія абапіраюцца на магутныя ўнутраныя пілоны-контрфорсы (вонкавыя контрфорсы адсутнічаюць). Сістэма падпружных арак і ўнутраных контрфорсаў падзяляе неф на тры роўныя травеі — структура ўжо знаёмая ў раннім барока. Падпружныя аркі візуальна падкрэсліваюць крывізну скляпення і яго функцыянальнае прызначэнне як канструкцыі, што абмяжоўвае прастору. У спалучэнні з падоўжным планам нефа гэта ўвасабляла два асноўныя прынцыпы стылю барока ў арганізацыі інтэр'ера: «руху ў прасторы» і «знаходжання ў прасторы» (пры адсутнасці ў сакральным беларускім дойлідстве эпохі барока характэрных для гэтага стылю ў храмабудаўніцтве іншых еўрапейскіх краін авальных планаў) [39, с. 360]. Звонку неф накрыты традыцыйным двухсхільным кроквенным дахам.

Алтарная частка касцёла вырашана ў выглядзе пяціграннай апсіды, роўнавысокай нефу, але з ніжэйшым дахам. Яна мае развітую віму,



в. Міхалішкі. Касцёл Міхаіла Архангела ордэна аўгусцінцаў. План.

па баках якой сіметрычна размешчаны невысокія амаль квадратныя ў плане сакрыстыі. Планавую схему алтарнай часткі з усходняга боку нібы ўраўнаважвае своеасаблівая кампазіцыя ўваходнай часткі ў выглядзе невысокага авальнага прытвора-крухты, а сіметрычныя квадратныя ў плане вежы зроблены ў адну лінію з сакрыстыямі.

Галоўны фасад як тэатральная дэкарацыя ствараe медыявістычны вобраз святыні. Уваходная крухта імітуе сярэдневяковы абарончы барбакан, які звычайна прыкрываў брамы гарадскіх і замкавых умацаванняў. Масіўныя прызматычныя вежы складаюцца з двух чацверыковых аб'ёмаў аднолькавага сячэння і накрытыя традыцыйным пакатым чатырохсхільным шатром-«каўпаком» — усё гэта надае ім візуальную важкасць і суровасць. Паказальна, што па сваіх формах вежы касцёла імітуюць якраз замкавыя вежы, а не круглыя невялічкія вежачкі абарончых храмаў беларускай готыкі. Тарэц даху на галоўным фасадзе закрыты простым трохвугольным атыкавым франтонам, злітым з верхнімі чацверыкамі вежаў у суцэльны маналіт, пазбаўлены знакамітых барочных валют і ордэрнага дэкору, які замяняюць прамавугольныя філянговыя нішы. У архітэктурным вобразе збудавання мы назіраем зварот да рыцарскіх часоў, рыцарскага духу, абстрагаваную эмблематычнасць, уласцівую сарматызму.

Тым больш уражвае кантраст паміж сярэдневяковай дэкарацыяй фасада і пышным барочным аздабленнем інтэр'ера міхалішскага касцёла. Аднак пры ўсёй сакавітасці, дынаміцы, пластычнасці ляпных стукавых кампазіцый не ўзнікае ўражання неакрэсленасці, экстатычнасці прасторы, што характэрна для позняга барока. Пластычны рэльефны дэкор з раслiннымі матывамі, які абрамоўвае алтарныя карціны, падпарадкаваны барочнай люстэркавай сіметрыі. Алтары размешчаны адпаведна ўраўнаважанаму трохча-

в. Міхалішкі. Касцёл Міхаіла Архангела ордэна аўгусцінцаў. Інтэр'ер.

в. Міхалішкі. Касцёл Міхаіла Архангела ордэна аўгусцінцаў. Фрагмент стукавай аздобы: ляпны картуш з партрэтам фундатара.

сткаваму падзелу нефа сістэмай падпружных арак і пілонаў. Дынамічныя гарэльефы на евангельскія сюжэты, што аздабляюць пілоны, таксама падпарадкаваны іх архітэктурнаму рытму. Алтарныя кампазіцыі ўлучаюць геральдычныя картушы і выявы данатараў. Тут прысутнічае саслоўная эмблематыка, якая выяўляе сармацкі кантэкст сакральнага начыння. Вядома, што пластычнае аздабленне інтэр'ера касцёла выканана ў 1684—1700 гг. групай замежных майстроў (Джавані Галі, Андрэа Капоне, Ян Пенс, сын архітэктара) пад кіраўніцтвам фларэнтыйскага мастака П'етра Перці з удзелам мясцовага майстра Міколы Жылевіча, імя якога знойдзена Э.Лапацінскім у віленскіх архівах [341, с. 56]. Тая ж група майстроў перад гэтым (у 1668—1684 гг.) стварыла слынную стукавую аздобу касцёла Пятра і Паўла на Антокалі ў Вільні, які дарэчы таксама належаў прадстаўнікам адгалінавання ордэна аўгусцінцаў, канонікам латэранскім. Яго фундаваў гетман ВКЛ Міхаіл Казімір Пац.

Як адзначае С.Лёранц, у часы сталага барока (апошняя чвэрць XVII — першая чвэрць XVIII ст.) у Вільні асноўнымі касцельнымі фундатарамі былі Пацы і Сапегі. Імі быў запрошаны з Італіі П.Перці (на думку А.Мілабендзкага, «найбольш яркая індывідуальнасць таго часу ў віленскім рэгіёне»). У гістарычных дакументах ён названы «архітэктар Яна Казіміра Сапегі Перці Іаган Пётр» [337, с. 159]. Гэта адзіны з італьянскіх мастакоў, які назаўжды застаўся ў ВКЛ і заснаваў дынастыю майстроў па аздабленню інтэр'ераў касцёлаў (тут працавалі яго сын і ўнук). Разам з ім з італьянскай часткі Швейцарыі прыбыў у Вільню і Джаванні (Жан) Галі, спецыяліст па раслінных і гратэскавых стукавых арнаментах. Захаваліся звесткі, што стукавыя алтары і багатая скульптурная пластыка былі ў тагачасных касцёлах у Стоўбцах, Клецку, Глыбокім і інш., якія па сваіх стылявых прыкметах належаць да «сармацкага» барока.

Аздабленне інтэр'ера **касцёла Звеставання Дзеве Марыі пры кляштары дамініканцаў у Клецку** цалкам знішчана, аднак ацалела агульная архітэктоніка збудавання, якая шмат у чым нагадвае касцёл у Міхалішках. Драўляныя касцёл і кляштар пабудаваны па фундацыі кашталяна мінскага Аляксандра Слушкі ў першай палове XVII ст. [274, с. 655; 365, с. 312]. У 1683 г. тагачасны ардынат клецкі Станіслаў Казімір Радзівіл разам са шляхціцам Юрыем Булгакам фундавалі мураваны касцёл [НГАБ, ф. 1781, воп. 27, спр. 252]. Намі выяўлены абмерныя чарцяжы касцёла і кляштара, зробленыя пры перадачы апошняга ў 1843 г. пад казармы, а касцёла — пад царкву [РДВГА, ф. 349, воп. 17, спр. 3155, 3156]. Абмерны чарцёж адлюстроўвае аўтэнтычны выгляд фасада касцёла да таго, як над ім надбудавалі дадатковыя скразныя ярусы вежаў з высокімі псеўдарускімі шатрамі і цыбулепадобнымі галоўкамі, якія можна бачыць на фотаздымках пачатку XX ст. Пры буржуазнай Польшчы праёмы верхніх ярусаў замуравалі і накрылі пакатымі шатрамі, як гэта было да перабудовы. Аднак першапачаткова вежы касцёла складаліся толькі з двух ярусаў чацверыкоў аднолькавага сячэння і аднолькавай вышыні, што надавала ім візуальна яшчэ большую важкасць, чым у міхалішскім касцёле. Параўнальна з ім галоўны фасад клецкага касцёла крыху больш барочны, на ім прысутнічаюць ордэрныя элементы: шырокія пілястры, прафіляваныя сандрыкі, бакавыя часткі атыка франтона аздоблены няроўнабаковымі

філянговымі нішамі — рэмінісцэнцыя барочных валют. Прызматычныя аб'ёмы вежаў, унутры якіх знаходзяцца прасторныя маршавыя лесвіцы, толькі злёгку раскрапоўваюць надзвычай тоўстую сцяну галоўнага фасада.

Клецк. Касцёл Звеставання Дзеве Марыі ордэна дамініканцаў. Здымак пачатку XX ст.

Архітэктанічныя прынцыпы формаўтварэння міхалішскага і клецкага касцёлаў (за невялікімі варыяцыямі) вельмі падобныя. Аналагічную трохчасткавую структуру маюць нефы кафалікона, перакрытыя цыліндрычнымі скляпеннямі з распалубкамі на падпружных арках. Больш адметных рыс у алтарнай частцы клецкага касцёла, вонкавы выгляд якой не адпавядае яе ўнутранай арганізацыі, што даволі незвычайна. Алтарная частка ступеньчата складаецца з прамавугольнага прэсбітэрыя з алтаром на плоскай тарцовай сцяне, за якім размешчана паўкруглая апсіда, прыстасаваная пад сакрыстыю. Другая сакрыстыя (прамавугольнай формы) як звычайна размешчана з паўночнага боку прэсбітэрыя. Пад абедзвюма сакрыстыямі знаходзяцца крыпты для ганаровых пахаванняў клірыкаў, якія карысталіся ў дамініканцаў асаблівай павагай стасункова з братамі-міранамі.

Архітэктурным вырашэннем да гэтых святынь, відавочна, набліжаўся **касцёл св. Войцэха кляштара бенедыкцінак у Мінску**, гісторыю будаўніцтва якога даследаваў У.Дзянісаў (прысвяціў яму грунтоўны артыкул) [91]. Першы фундуш на кляштар зроблены ў 1633 г. пробашчам дзераўнянскім Войцэхам Сялявам [11, с. 330—331]. Першы касцёл св. Войцэха і будынак кляштара былі драўлянымі. У Дзяржаўным архіве ў Кракаве У.Дзянісавым выяўлены кантракт, заключаны 1 снежня 1647 г. віленскім ваяводам Крыштофам Хадкевічам і яго жонкай Сафіяй (з князёў Друцкіх-Горскіх) з «магістрам рамяства мулярскага» Андрысам Кромерам на будаўніцтва мураванага касцёла пры мінскім кляштары бенедыкцінак [91, с. 83]. На працягу трох гадоў (да поўнага завяршэння будаўніцтва касцёла, «з начыннем усялякім») фундатарамі вылучалася 20 000 польскіх злотых. З боку майстра-будаўніка зазначалася: «Я сам, Кромер, старацца павінен той касцёл узняць адпаведна малюнку мною Іх мосцям пададзенага з маёй рукі подпісам» [91, с. 84] (сведчанне пра тое, што ён з'яўляўся аўтарам праекта збудавання). Паводле апублікаваных фрагментаў гэтага унікальнага дакумента, вынікае, што касцёл св. Войцэха мусіў быць пабудаваны аднанефавы, з квадратнай апсідай прэсбітэрыя, па баках якой размяшчаліся таксама квадратныя сіметрычныя сакрыстыі, з «хорам над бабінцам». Пад усім касцёлам меркавалася зрабіць крыпту. Асаблівай увагі заслугоўвае апісанне плануемага галоўнага фасада:

«Пры тым касцёле вежаў дзве, па баках якіх мур мае быць роўна з дахам касцельным...» [91, с. 83]. Згодна патрабаванням фундатараў, купалы, якімі мусяць завяршацца вежы, павінны быць накрыты бляхаю, а крыжы — вызалачаны. Колькі ярусаў на той час мелі вежы невядома. Падчас вайны 1654—1667 гг. кляштар і касцёл моцна пацярпелі і былі адмураваны нанава пасля 1682 г. па фундацыі Кацярыны-Схаластыкі Свірскай [НГАБ, ф. 957, воп. 3, спр. 2, арк. 2—3]. Аднаўлены касцёл быў рэкансекраваны суфраганам віленскім Мікалаем Слупскім. Пяць алтароў «шніцэрскай работы», якія складалі сакральна-мастацкае начынне, у адпаведнасці з сармацкай традыцыяй былі асвячоны ў гонар святых патронаў-фундатараў: Войцэха, Схаластыкі, Бенедыкта і інш. У 1780-я гг., згодна звесткам Э.Лапацінскага, архітэктар Тамаш Раманоўскі «завяршыў касцёл бенедыкцінак» у Мінску [91, с. 79]. Прынамсі, такі завершаны выгляд прадстаўлены на чарцяжы галоўнага фасада комплексу з «Атласа Минской губернии» 1800 г. На ім верхнія ярусы касцёла маюць ужо шмат'ярусную тэлескапічную будову, а іх завяршэнні і франтон — пластычныя абрысы, характэрныя для позняга барока. Відавочна, што яны былі зменены пры рэканструкцыі ў канцы XVIII ст. На планах Мінска таго часу бачна, што алтарная частка святыні мела пяціграннуюю форму, а не квадратную, як вызначана ў кантракце. Па сваіх архітэктанічных характарыстыках і плоскаснаму ордэрнаму дэкору ў першапачатковым выглядзе мінскі касцёл бенедыкцінак цалкам адпавядаў стылістыцы «сармацкага» барока. Помнік разбураны ў сярэдзіне 1960-х гг.

Менавіта да Міхалішскага касцёла аўгусцінцаў рэгіянальна блізкі і вельмі падобны **касцёл Св. Тройцы пры кляштары кармелітаў старажытных правіл у в. Засвір** (Мядзельскі раён), фундаваны ў 1714 г. Крыштофам і Ядвігай Зяновічамі [291, с. 102; 338, с. 51; 361, с. 317]. Адлегласць паміж гэтымі святынямі складае каля 20 км, што, відавочна, як і блізкасць ордэнскіх статутаў, адбілася на мастацкім абліччы пазнейшага засвірскага касцёла [ДГАЛ, ф. 1135, воп. 3, спр. 695], які мала чым адрозніваецца ад папярэдніка. У ім, аднак, больш яскрава выяўлены прыкметы барока: паўкруглая апсіда прэсбітэрыя аб'яднана з асноўным аб'ёмам агульным дахам, неф падзелены на тры часткі ўжо не пілонамі-контрфорсамі, а ступеньчата-слаістымі пілястрамі.

в. Засвір. Троіцкі касцёл ордэна кармелітаў старажытных правіл.

У інтэр'еры храм перакрыты драўляным корабавым скляпеннем. Верхнія чацверыкі вежаў на галоўным фасадзе больш высокія і завершаны барочнымі пуката-ўвагнутымі купалкамі-«банькамі». У той жа час уваходная крухта зноў вырашана ў выглядзе выцягнутага, завершанага паўкружжам барбакана (надае збудаванню суровае аблічча рыцарскага замка). Усё гэта ўжо не ўводзіць у зман — даследчык архітэктуры Заходняй Беларусі М.Маралёўскі характарызуе засвірскі касцёл як барочны, «са шляхетным фасадам»[361, с. 317], нібы адчуваючы яго еднасць з духоўнай і сацыяльнай асновай сарматызму.

Яшчэ адзін узор «сармацкага барока» (амаль цалкам падобны да разгледжаных) — **фарны касцёл у Навагрудку** — па сваёй клерыкальнай гісторыі адзін з самых старажытных на Беларусі. Ён заснаваны ў гонар **Усіх Святых** вялікім князем Вітаўтам у 1395 г., неўзабаве пасля афіцыйнага хрышчэння Літвы па каталіцкаму абраду. Як выглядаў першы будынак касцёла невядома. Ёсць даныя, што да 1712 г. ён быў драўляны ці часткова драўляны. Ацалелі раннія гатычныя

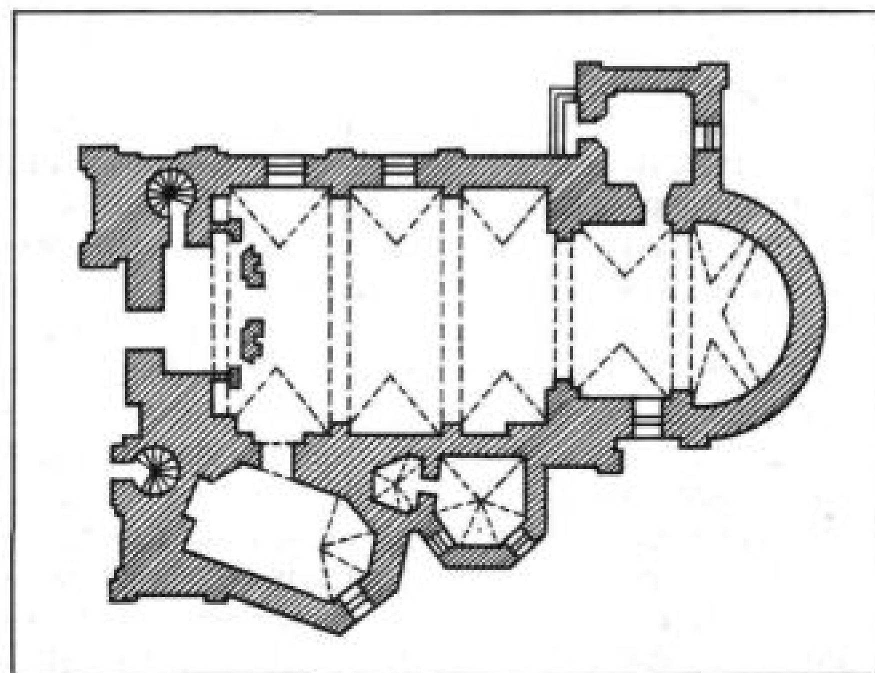
мураваныя фрагменты: тры бессістэмна скампанаваныя гранёныя каплічкі з нервюрнымі скляпеннямі і каляровымі вітражамі «ў волаў апраўленымі» [НБВУ. АР, ф. 4, спр. 2798].

Навагрудак. Фарны касцёл Праабражэння Божага. Выгляд бакавога фасада.

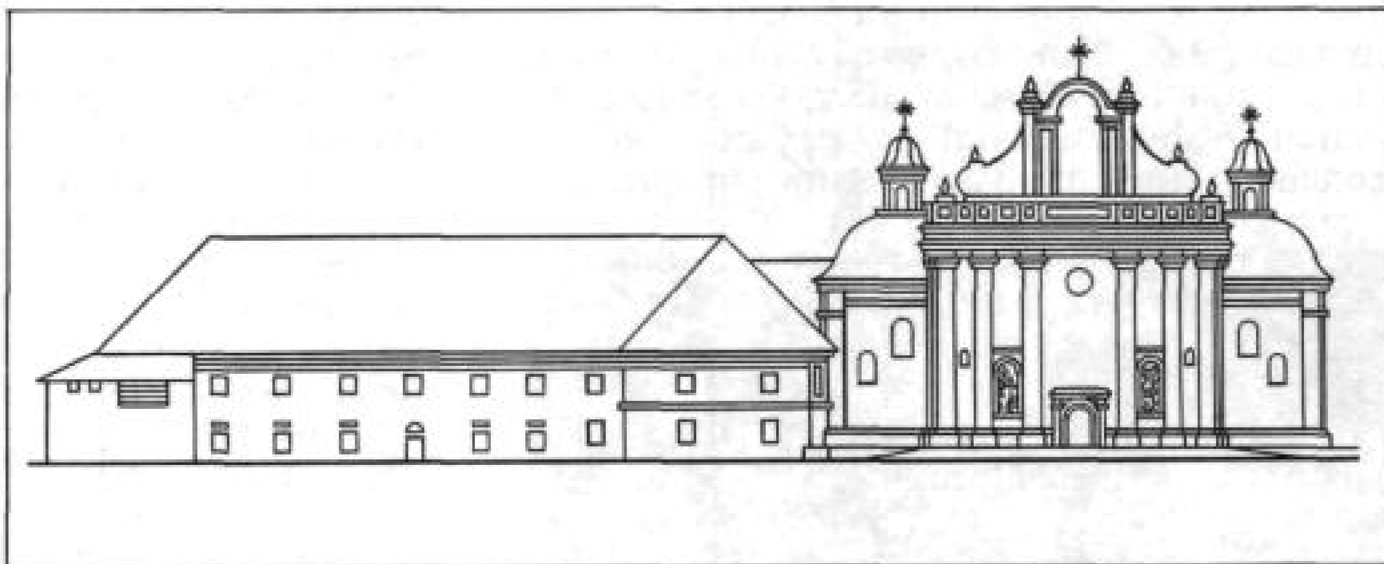
Краевугольны камень існуючага мураванага **касцёла** асвячоны 14 ліпеня 1714 г. каад'ютарам віленскага біскупа Мацеем Анцутам. Ім жа ў 1723 г. ён кансекраваны пад тытулам Божага Цела [365, с. 329—330]. Вядома, што святыню ўзводзілі мясцовыя будаўнікі-муляры: Якуб Бокша, Юрый Урлоўскі, Андрэй Шарэцкі, Юрый Стапкоўскі. Цалкам будаўніцтва скончана ў 1740 г. (падчас росквіту позняга барока) [НГАБ, ф. 1781, воп. 27, спр. 496, 515]. У 1776 г. святыня зноў рэкансекравана біскупам Жукоўскім у гонар **Праабражэння Божага**. Пасля касцёл неаднаразова рамантаваўся, у 1857 г. закрыты (у выніку пачаў інтэнсіўна разбурацца). У 1906 г. вернуты католікам, у 1921—1923 гг. рэстаўраваны [268].

Пры будаўніцтве касцёла старыя мураваныя капліцы былі тактоўна ўлучаны ў яго агульную кампазіцыю. Дзеля гэтага ўся масіўная сцяна галоўнага фасада, разам з важкімі прызматычнымі вежамі, была значна ссунута адносна восі сіметрыі кафалікона (каб закрыць пры падыходзе да яго фрагменты старажытнай будовы). Гэты прыём, выкарыстаны ў збудаванні «сармацкага» барока, выкрывае ролю ў ім фасада як тэатральнай заслоны, якая закрывае ад гледача рэальную кампазіцыю і стварае ўражанне сівой даўніны, рамантычнай эпохі гістарычнага варварства. Сцены нефа і роўнай з ім па вышыні паўкруглай апсіды прэсбітэрыя аб'яднаны агульнай цягай прафіляванага карніза. Гэта падзяляе галоўны фасад на высокую ніжнюю частку і магутны трохвугольны атыкавы франтон паміж невысокімі верхнімі чацверыкамі вежаў, накрытымі пакатымі шатрамі. Дарэчы, тут вышыня франтона мусіць быць большая, чым у папярэдніх помніках, з-за асіметрычнага размяшчэння сцяны фасада, каб закрыць вільчык даху і стварыць уражанне ўяўнай сіметрыі ўсяго збудавання.

У стылістыцы «сармацкага» барока ўзведзены шэраг аднанефавых касцёлаў, якія на сённяшні дзень не існуюць. Напрыклад, парафіяльныя — у Прыдруйску (фундаваны ў 1643 г. К.Л.Сапегам, асвячоны ў 1670 г.) і г.п. Свір (Мядзельскі раён; фундаваны ў 1653 г. Фабіянам Козелам-Паклеўскім і плябанам Гаспарам Ясінскім, асвячоны ў 1680 г. М. Слупскім, перабудаваны карэнным чынам у 1909 г. Пры гэтым захаваны фрагменты старога касцёла ў трансепце і прэсбітэрыі, а ўнутры ацалелі чатыры драўляныя барочныя алтары XVII ст.); дамініканскія — у Слоніме (заснаваны ў 1680 г. Крыштофам Пакаржэўскім) і мястэчку Ула (Бешанковіцкі раён; другая палова XVII ст., вядомы па малюнку Н.Орды).



Навагрудак. Фарны касцёл Праабражэння Божага. План.



Брэст. Касцёл і кляштар дамініканцаў. Галоўны фасад паводле абмераў 1830-х гг.

У Оршы, на правым беразе р. Аршыца, у так званым Зааршынні, вакол гандлёвай плошчы з крамамі групаваліся ансамблі дамініканскага і францысканскага кляштараў, якія можна ўбачыць на фотаздымках пачатку XX ст. [219, с. 269]. Цікава, што падоўжныя восі гэтых святынь размяшчаліся пад прамым вуглом. Арыентаваны алтаром на захад **касцёл св. Антонія кляштара францысканцаў** заснаваны ў 1680 г. па фундацыі шляхціца Калкоўскага [88-II, с. 99] і мае выразныя прыкметы «сармацкага» барока. Ён аднанефавы, без трансепта, мае двухвежавы галоўны фасад. Вежы складаюцца з двух чацверыкоў аднолькавага сячэння і накрыты пакатымі чатырохсхільнымі шатрамі. **Францысканскі касцёл** выглядае больш сціплым і аскетычным у параўнанні з дамініканскім. Апошні заснаваны ў 1649 г. па фундацыі князя Геранiма Друцкага-Сакалінскага і асвячоны ў гонар **св. Іосіфа Абручніка** [88-II, с. 99]. Па стылявых характарыстыках відавочна, што змураваны ён таксама ў другой палове XVII ст., а ў 1808—1819 гг. перабудаваны: зняты вежы, надбудаваны класіцыстычны франтон і г.д. Як і большасць дамініканскіх касцёлаў таго часу, ён уяўляў сабой трохнефавую базіліку, без трансепта, з распластаным па шырыні базілікі двухвежавым фасадам, сціплым ордэрным дэкорам і лучковымі вонкамі. Магутная, канструкцыйна самастойная пласціна фасада (характэрна для стылю барока) адыгрывае ролю тэатральнай кулісы, разлічанай на пэўны мастацкі эфект.

Роля фасада-кулісы яшчэ больш адчувальная ў **касцёле дамініканцаў у Брэсце**, заснаваным у 1635 г. Зоф'яй Бухавецкай, пазней змураваным і асвячоным у 1696 г. у гонар **св. Сафіі** [128, с. 14; 219, с. 120]. Помнік знесены пры будаўніцтве Брэсцкай крэпасці, яго архітэктоніка вядома па абмерных чарцяжах 1830-х гг., выкананых Расійскім ваенным ведамствам [РДВГА, ф. 349, воп. 4, спр. 7901]. Гэта быў аднанефавы храм з характэрным для будаўніцтва дамініканцаў прамавугольным прэсбітэрыем. Па баках фасада, у адну лінію з ім, размяшчаліся чацверыковыя аб'ёмы вежаў з вітымі ўсходамі ўнутры, што рабіла яго больш шырокім за неф і самастойным у мастацка-кампазіцыйных адносінах. На чарцяжы бачна, што фасад-куліса завяршаўся па ўсёй шырыні пластычным «брамкавым» франтонам, характэрным для позняга барока, бакавыя часткі не мелі другога яруса. Польская даследчыца М.Брыковска слушна лічыць, што першапачаткова фасад касцёла быў двухвежавы [289, с. 177—181]. Але неабходна адзначыць, што, на нашу думку, прапорцыі верхніх чацверыкоў вежаў былі некалькі іншымі, больш грувасткімі і аскетычнымі, таму што гэта тыповы ўзор «сармацкага» барока. Трансепт адсутнічаў, але кампазіцыю збудавання ўзбагачалі вялікія квадратныя ў плане купальныя каплiцы, таксама характэрныя для будаўніцтва дамініканскага ордэна.

Увогуле амаль усё XVII ст. (асабліва яго другая палова) — час інтэнсіўнага пашырэння дзейнасці дамініканскага ордэна і росквіту яго сакральнага будаўніцтва, з якім мы звязваем пераважна і росквіт «сармацкага» барока. У вылучаную намі па стылявых прыкметах «сармацкую» групу ўваходзяць у асноўным касцёлы кляштараў аўгусцінцаў, дамініканцаў і кармелітаў, радзей францысканцаў і бенедыкцінцаў. (Характэрна, што ўсе яны «жабрацкія».) Ордэны дамініканцаў і аўгусцінцаў (а таксама адгалінавання апошніх — канонікаў латэранскіх) прытрымліваліся статутаў, якія прыпісваюцца св. Аўгусціну [242-I: с. 29, 484—486]. Праграм-

ным відам іх місіянерскай дзейнасці быў «клопат пра душы», пашырэнне адукацыі найперш сярод сярэдніх слаёў насельніцтва (у Рэчы Паспалітай гэта была шляхта). Езуіты ў азначаны час ахоплівалі сваёй дзейнасцю найперш арыстак-

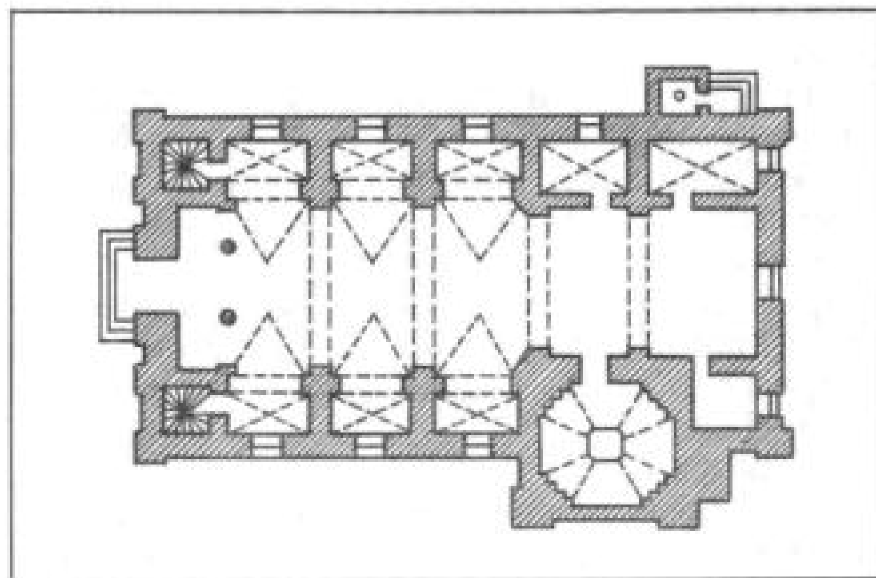
Стоўбцы. Касцёл св. Казіміра ордэна дамініканцаў. Здымак 1930-х гг.

ратычныя колы — магнатэрыю, а ордэны францысканцаў і бернардзінцаў, наадварот, — беднейшае насельніцтва [163]. Статут ордэна св. Дамініка, прыняты ў 1216 г., хоць і патрабаваў ад законнікаў зароку беднасці, але забараняў фізічную працу, якая б замінала іх навуковым, выкладчыцкім і прапаведніцкім заняткам. Выкананне гэтых патрабаванняў было магчыма толькі пры пэўнай забяспечанасці ордэна, які прымаў ахвяраванні пераважна ад мясцовай шляхты, уздымаючы такім чынам яе сацыяльны статус. Тое ж датычыць і вельмі старажытнага ордэна кармелітаў, які з канца XV ст. падзяліўся на дзве кангрэгацыі: кармелітаў старажытных правіл і кармелітаў босых (абедзве мелі пашырэнне ў ВКЛ).

Асноўныя прынцыпы стварэння мастацкага вобраза ў «сармацкім» барока наступныя: наўмысная архаізацыя, аскетызацыя вонкавага аблічча храмаў, наданне яму ваяўнічага рыцарскага духу, кантраст знешняй суровасці з пышнай дэкаратыўнасцю інтэр'ераў, прымірэнчая ў поліканфесійным грамадстве адсутнасць трансепта і г.д. Усё гэта знайшло ўвасабленне не толькі ў разгледжаных вышэй аднанефавых святынях, але і ў не менш самабытных і арыгінальных формах — у трохнефавых базіліках.

Першая фундацыя **касцёла дамініканцаў у Стоўбцах** ажыццёўлена 23 красавіка 1623 г. кашталянам мінскім Аляксандрам Слушкам і яго жонкай Зоф'яй (з Зяновічаў). Першы касцёл, асвячоны пад тытулам св. Марыі Магдалены, відавочна, драўляны, быў спалены шведамі падчас ваенных дзеянняў у сярэдзіне XVII ст. [98, с. 59]. Новы мураваны касцёл кансекраваны пад тытулам **св. Казіміра** 14 снежня 1675 г. віленскім суфраганам М. Слупскім [270, с. 31; 347, с. 7; 361, с. 251; 365, с. 201; 412, с. 22].

Краяўзнаўцы звычайна адзначаюць, што касцёл дамініканцаў у Стоўбцах пабудаваны ў «гатыцкім стылі», але гэта, на наш погляд, не адпавядае рэчаіснасці. Яго аблічча толькі імітуе суровы дух сярэднявечча. На самай справе гэта трохнефавая базіліка — аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя, якая, як ужо вядома, з'явілася ў беларускім сакральным дойлідстве толькі ў эпоху барока. Аднак бакавыя нефы падзелены на асобныя капэлы, што вылучае кампазіцыйна прастору цэнтральнага нефа, які працягваў прамавугольны прэсбітэрый з плоскай тарцовай алтарнай сцяной. Прамавугольная форма прэсбітэрыя, магчыма, адна з асаблівасцей храмабудаўніцтва дамініканцаў. Гэта абумоўлена, на нашу думку, прынцыповай секулярызацыяй стылістыкі іх храмабудаўніцтва ў адрозненне ад прыхільнікаў крывалінейных барочных форм —



Стоўбцы. Касцёл св. Казіміра ордэна дамініканцаў. План.

езуітаў, з якімі дамініканцы сапернічалі і дыспутавалі па канфесійных пытаннях. Але пышны галоўны алтар, аформлены вялікім архітэктурным ордэрам, ствараў у інтэр'еры барочную закругленасць і кампазіцыйную завершанасць.

Сіметрычныя сакрыстыі абапал прэсбітэрыя зроблены ў адну лінію з алтарнай сцяной і бакавымі нефамі, што надавала плану ўсяго збудавання форму прамавугольніка, у які ўваходзілі і чацверыковыя аб'ёмы вежаў на галоўным фасадзе. З гэтага прамавугольнага перыметра вылучалася толькі квадратная ў плане купальная капліца з паўднёвага боку прэсбітэрыя, з самага пачатку прызначаная для захавання мошчаў славутага прыёра кляштара Фабіяна Мілашэвіча (памёр у 1644 г., пазней кананізаваны каталіцкай царквой).

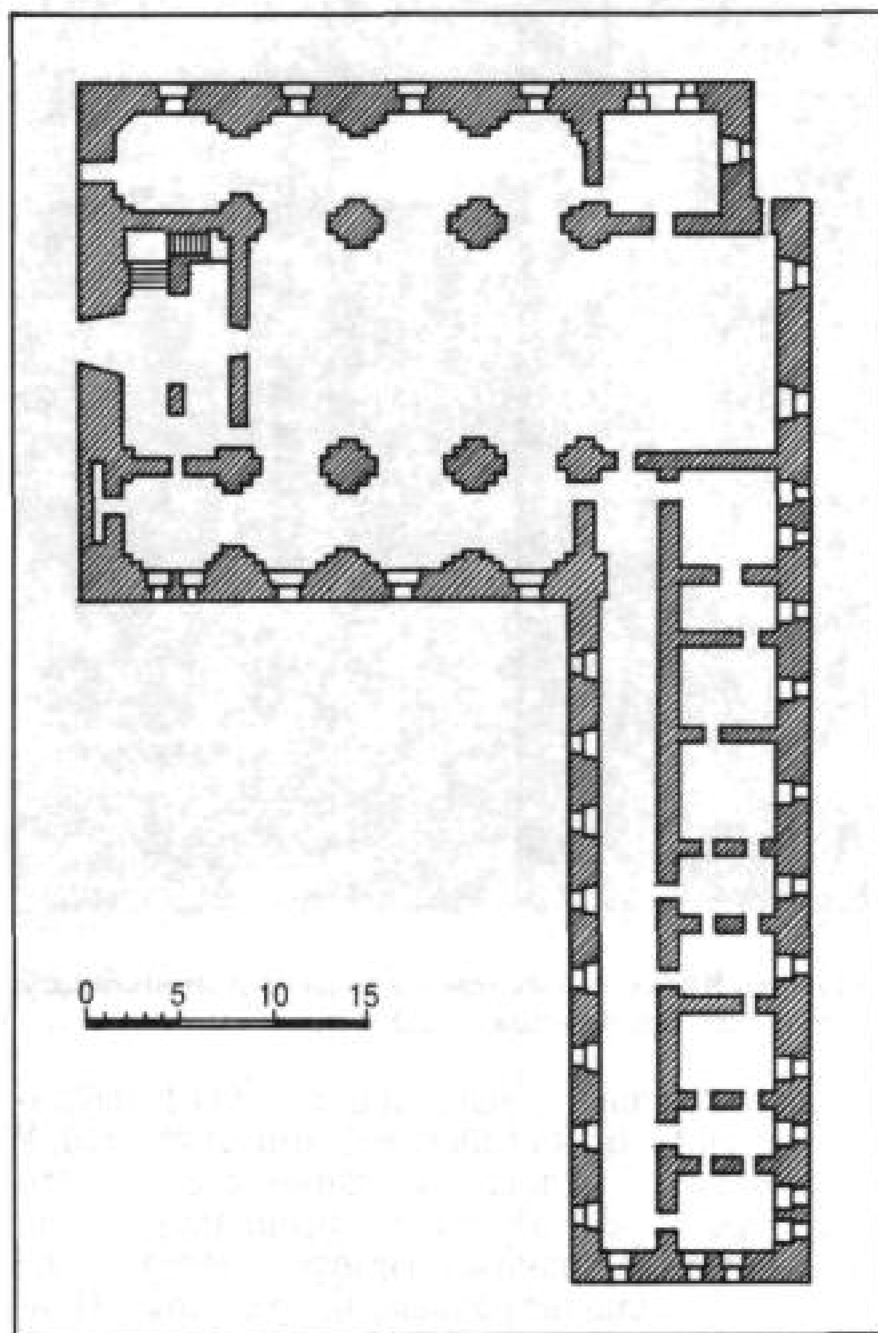
Пра першапачатковы выгляд галоўнага фасада касцёла св. Казіміра ў Стоўбцах можна меркаваць толькі гіпатэтычна. У 1868 г. тады ўжо парафільяны касцёл перададзены праваслаўным і перабудаваны пад царкву. Над масіўнымі прызматычнымі аб'ёмамі вежаў, падзеленымі прафіляванай цягай на ўзроўні карнізаў бакавых нефаў (у выніку верхні чацвярык стаў вышэйшым за ніжні), надбудавалі яшчэ адзін ярус чацверыкоў, накрытых пукатымі купаламі з цыбулепадобнымі галоўкамі. Дах цэнтральнага нефа зрабілі ніжэйшым і, верагодна, змянілі форму франтона на паўцыркульны «какошнік». Змянілі таксама купал капліцы св. Фабіяна. У выніку кампазіцыю збудавання ўвянчалі ажно шэсць псеўдарускіх цыбулепадобных галовак. У 1921 г. храм быў вернуты католікам — праведзена яго рэстаўрацыя, зняты ўсе псеўдарускія напластаванні. Аднак пытанне пра аднаўленне аўтэнтычнасці галоўнага фасада засталося адкрытым (вынікае з фотаздымкаў 1930-х гг.) [ДГАЛ, ф. 1135, воп. 3, спр. 642, арк. 39, 40]. На нашу думку, фасад касцёла мусіў быць шмат у чым падобны да рэгіянальна блізкага клецкага касцёла таго ж ордэна.

Надзвычайную мастацкую каштоўнасць меў цудоўны інтэр'ер святыні [ДГАЛ, ф. 1135, воп. 3, спр. 642, арк. 6—56], у аздабленні якога выразна спалучаліся рысы сталага і позняга барока. Магутная дынамічная пластыка стукавых алтароў (іх было дзевяць), сакавіты ордэрны дэкор, мажорная паліхромія. Фігурныя ляпныя кесоны скляпенняў суседнічалі з вытанчанай манахромнай пластыкай амбона ў стылі ракако. З калекцыі фотаздымкаў гэтага помніка, выкананых Віленскім Таварыствам аматараў навук, відавочна, што сакральнае начынне касцёла дапаўнялася геральдычнай і вайсковай эмблематыкай. У ім знаходзіўся тыпова «сармацкі» партрэт фундатара А.Слушкі ў абрамоўцы пышнага ракайльнага картуша са штучнага мармуру — цікавы ўзор мастацкай эвалюцыі і захаванне традыцый. Найбагацейшую стукавую аздобу меў купал капліцы св. Фабіяна, які сваімі матывамі нагадваў капліцу касцёла св. Казіміра ў Вільні (работы архітэктара Вазаў — Канстанціна Тэнкалі). У 1960-я гг., пасля шматгадовага занядбання, касцёл быў зруйнаваны. Разам з ім мы страцілі выдатны твор беларускага барока ў архітэктуры і манументальна-дэкаратыўным мастацтве [219, с. 77—80].

Стоўбцы. Касцёл св. Казіміра ордэна дамініканцаў. Галоўны алтар. Здымак 1930-х гг.

Не існуюць таксама касцёлы дамініканцаў таго ж часу ў в. Дзярэчын і Мінску, якія мелі структуру трохнефавай базілікі без трансепта і з прамавугольным прэсбітэрыем. Першы фундуш на **кляштар дамініканцаў у Дзярэчыне** зроблены ў 1618 г. кашталянам мсціслаўскім Кан-

станцінам Палубінскім, з 1629 г. да фундацый на карысць кляштара далучылася яго жонка Зоф'я (з Сапегаў) [339, с. 29; 412, с. 20]. Мураваны касцёл Дзевы Марыі «структуры вспонялой, ордэра гатычнага», як адзначана ў інвен-



Мінск. Касцёл св. Тамаша Аквінскага і кляштар дамініканцаў. План.

тары (НБВУ. АР, ф. 4, спр. 2661), пачалі будаваць у 1690 г. на сродкі князя і кашталяна ВКЛ Міхаіла Сапегі (для гэтага быў запрошаны майстар-італьянец). За яго ж кошт сцены і скляпенні былі распісаны фрэскамі «італьянскай школы» на біблейскія сюжэты, створаны стукавыя алтары св. Антонія, Тамаша Аквінскага, Вінцэнта і Анёлаў-ахоўнікаў. Насупраць амбона размяшчалася мармуровае надмагілле самога М.Сапегі. У 1741 г. храм асвячоны віленскім біскупам М. Зянковічам у гонар **Унебаўзяцця Дзевы Марыі.** Касцёл знішчаны пажарам у другой палове XIX ст. Рэшткі комплексу зафіксаваны фотаздымкамі і абмернымі чарцяжамі Віленскага Таварыства аматараў навук, зробленымі ў 1930-я гг. [ДГАЛ, ф. 1135, воп. 12, спр. 422—423]. Выгляд кляштара да знішчэння можна ўявіць па малюнку Н.Орды, 1877 г. [11, с. 197]. На ім галоўны фасад трохнефавай базілікі касцёла мае плоскасны ордэрны дэкор і фігурныя барочныя праёмы, але тарцы дахаў над нефамі закрыты класіцыстычнымі франтонамі з мадульёнамі. Гэта сведчыць аб тым, што верхняя частка фасада перараблялася ў першай палове XIX ст. Асобна перад кляштарам стаяла шмат'ярусная вежа-званіца, у стылістыцы ніжніх ярусаў і завяршэнні якой таксама назіраецца рознiачасовасць.

Яшчэ больш складаны стылявы кангламерат уяўляў сабою **касцёл кляштара дамініканцаў у Мінску**, зруйнаваны ў 1950 г. Яго асабліва грунтоўна даследавалі М.Шчакаціхін і У.Дзянісаў [254; 89; 92]. Апошні ўключыў у навуковы ўжытак шмат каштоўных графічных і гістарычных архіўных дакументаў па гэтаму помніку. Гісторыя будаўніцтва касцёла насычана шматлікімі датамі і данымі, якія з цяжкасцю складваюцца ў паслядоўную схему. Яна пачынаецца з 1605 г., калі мінская шляхта ў гонар перамогі над маскоўскім войскам сабрала ахвяраванні, што атрымалі назву «капыткоўскі збор». На гэтыя сродкі быў заснаваны дамініканскі кляштар. Вядома, што пазней у інтэр'еры касцёла знаходзілася восем гербавых картушаў ініцыятараў збору. Тут нельга не заўважыць элементаў саслоўнай эмблематыкі, уласцівай сарматызму.

Дамініканцы, як заўважае М.Шчакаціхін, былі запрошаны ў Мінск з Вільні, дзе яны аселі яшчэ ў XVI ст., і прынеслі новы стыль, які толькі нарадзіўся (маецца на ўвазе барока. — *Т.Г.*). Даследчык лічыў, што будаўніцтва муравáнага касцёла і кляштара пачалося ў 1605 г. па фундацыі жонкі ваяводы вяндэнскага Крыштофа Слушкі — Зоф'і (з Завішаў), але ў 1615 г. тыя пабудовы былі знішчаны пажарам [254, с. 9—14]. Як фундатар даследчыкам упамінаецца таксама стольнік літоўскі і староста рэчыцкі Пётр Тышкевіч. У сваю чаргу, У.Дзянісаў цытуе дакумент 1623 г., дзе дамініканскі касцёл вызначаецца як «нядаўна закладзены», а таксама данясенне сярэдзіны XVII ст. з Мінска маскоўскага ваяводы Васіля Якаўлева, што «костел... добре велик, каменной и высок» і што з яго

Мінск. Касцёл св. Тамаша Аквінскага. Стан пасля Вялікай Айчыннай вайны. Здымак канца 1940-х гг.

можна весці «полковой, подошвенны и мушкетный бой» [89, с. 34]. Апошні фундуш на будаўніцтва **касцёла** М.Шчакаціхін адносіць да 1640 г. З гэтага вынікае, што ён быў змураваны ў 1620—1640 гг. і асвячоны ў гонар **св. Тамаша Аквінскага**, самага славутага прадстаўніка дамініканскага ордэна, філосафа і прапаведніка.

Касцёл уяўляў сабою трохнефавую базіліку без трансепта з прамавугольным прэсбітэрыем і купальнымі капліцамі, размешчанымі сіметрычна па баках галоўнага фасада (рысы, блізкія архітэктоніцы касцёлаў дамініканцаў у Брэсце і Стоўбцах). З паўночна-заходняга боку да прэсбітэрыя прылягала прамавугольная сакрыстыя, зробленая ў адну лінію з бакавым нефам, з процілеглага — двухпавярховы кляштарны корпус. Інтэр'ер святыні вызначаўся пышнасцю і багаццем дэкаратыўнага афармлення, быў распісаны фрэскамі, уключаў 13 стукавых і разьбяных драўляных алтароў і цудоўны арган, які ўхваліў у сваіх падарожных нататках 1697 г. стольнік маскоўскага цара П.Талстой [192].

Узвядзенне кляштарных муроў скончылася толькі ў 1703 г., а ў 1709 г., паводле матэрыялаў аддзелу рукапісаў бібліятэкі PAN у Кракаве (№ 1064, к. 20, 34) была пачата «рэстаўрацыя касцёла, асабліва другой паловы нефа, якую трэба было выраўняць разам з капліцамі і астатняй часткай касцёла» [89, с. 35]. Што гэта азначала? Відавочна — перабудову галоўнага

Мінск. Касцёл св. Тамаша Аквінскага. Рэканструкцыя галоўнага фасада.

фасада, які атрымаў незвычайную «ансамблевую» кампазіцыю — стварэнне двух планаў-куліс, разгорнутых у прасторы. Першы план стварала незвычайная ўваходная брама, пастаўленая на адлегласці, па восі сіметрыі касцёла

Глыбокае. Касцёл Сэрца Ісуса ордэна кармелітаў босых. Сучасны стан.

[89, с. 37]. Яна складалася з дзвюх сіметрычных трох'ярусных вежаў-званіц пастаяннага чацверыковага сячэння, з арыгінальным завяршэннем у выглядзе чатырох дыяганальна размешчаных магутных валют, увенчаных барочнымі сігнатуркамі. Вежы злучаў уваходны порцік, вырашаны накшталт трыумфальнай аркі. Паколькі першыя травеі бакавых нефаў касцёла заняты купальнымі капліцамі, ствараецца ўражанне, што з іх нібыта зняты і высунуты наперад грувасткія прызматычныя вежы-званіцы. Яно яшчэ больш узмацняецца дыспрапарцыянальнасцю магутных завяршэнняў бакавых частак брамы.

Другі план прасторава-разгорнутай кампазіцыі складае непасрэдна фасад, якому ўласціва незвычайнае вырашэнне з нетрадыцыйнай трактоўкай люстэркавай сіметрыі: вось сіметрыі падкрэслена не ярусамі праёмаў, як звычайна, а прасценкамі паміж імі. Усё гэта надавала мінскаму касцёлу дамініканцаў самабытнае мастацкае аблічча, што толькі ўскосна суадносіцца з «сармацкім» барока. Пэўным чынам адбілася на ім апошняя рэканструкцыя ў канцы XVIII ст. Існуе кантракт 1781 г. паміж настаяцелем кляштара Бенедыктам Рыбчынскім, мінскім бурмістрам і старшынёй цэха муляраў Андрэем Макарэвічам на выкананне будаўнічых работ, выяўлены Э.Лапацінскім [342, с. 330]. Кляштар закрыты ў 1832 г., з 1869 г. выкарыстоўваўся пад казармы, захаваліся падмуркі.

Касцельнае будаўніцтва «жабрацкіх» ордэнаў на Беларусі мела непасрэдныя стасункі з Вільняй, культурным і палітычным цэнтрам края. У другой палове XVII ст. у Вільні ў стылі «сармацкага» барока быў перабудаваны касцёл св. Міхаіла (пабудаваны да 1625 г. па фундацыі Л. Сапегі). Рысы «сармацкага» барока мае пабудаваны ў 1668—1676 гг. касцёл Пятра і Паўла канонікаў латэранскіх (архітэктар з Нямеччыны Іаган Заор) і іншыя, пазней перабудаваныя ў стылі віленскага барока. Касцёл пры кляштары кармелітаў босых у мястэчку Глыбокае таксама больш вядомы тым, што пасля перабудовы ў 1735 г. ён стаў адным з першых узораў новай архітэктурна-стылявой плыні — віленскага барока. Але ў сваім аўтэнтычным варыянце ён з'яўляецца адным з найбольш цікавых узораў «сармацкага» барока.

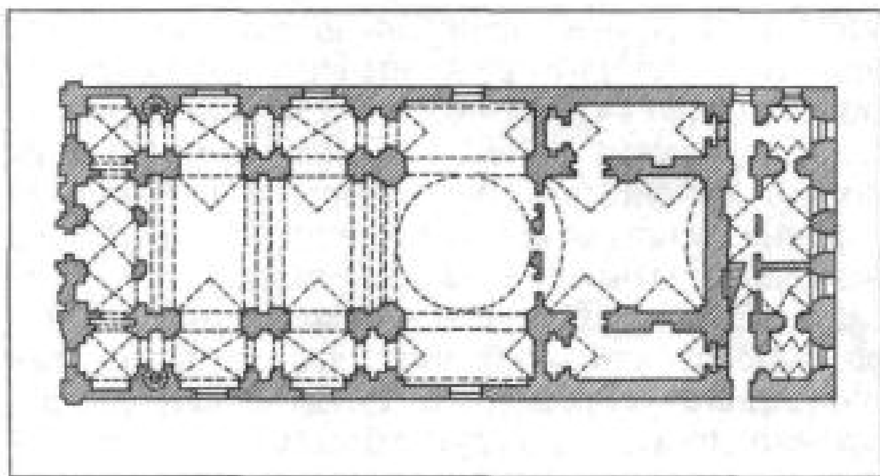
Фундацыі **кляштара кармелітаў босых і касцёла Сэрца Ісуса ў Глыбокім** (цэнтр раёна Віцебскай вобласці) ажыццёўлены ў 1636, 1639, 1640 і 1642 гг. тагачасным уладальнікам часткі мястэчка ваяводам мсціслаўскім Язэпам Корсакам, які ў завяшчанні (1643 г.) перадаў ордэну сваю ўласнасць [302, с. 15—19]. Вядома, што касцёл пачалі будаваць яшчэ пры жыцці фундатара (пахаваны ў яго крыпце), а завяршылі, як лічаць, да 1654 г. Аднак падчас руска-польскай вайны ў сярэдзіне XVII ст. Глыбокае доўгі час было занята рускімі войскамі. У 1661 г. пад ім адбылася грандыёзная бітва паміж польска-літоўскім войскам на чале з С.Чарнецкім і рускім — на чале з І.Хаванскім, і мястэчка было спалена. Яно моцна пацярпела таксама ад пажару ў 1700 г. Усё гэта, на нашу думку, адбілася на часе пабудовы кас-

цёла і яго архітэктурнай стылістыцы [11, с. 149; 104, с. 228—229].

Глыбоцкі касцёл кармелітаў уяўляе сабою трохнефавую базіліку з трансептам, прамавугольным прэсбітэрыем і сіметрычнымі сакрыстыямі, дзе ўсе аб'ёмна-прасторавыя часткі дакладна ўкампанаваны ў строга прамавугольную планавую схему, як і ў храмабудаўніцтве дамініканцаў. Да плоскай алтарнай сцяны прылягае адзін з карпусоў кляштара, які, безумоўна, будаваўся адначасова з касцёлам, бо над ім узведзены прызматычныя чацверыковыя вежы з пакатымі шатрамі, якія фланкіруюць алтарную частку касцёла, завершаную трохвугольным франтонам. Стылістыка алтарнай часткі цалкам адпавядае «сармацкаму» барока. Такія ж вежы першапачаткова фланкіравалі і галоўны фасад касцёла, ствараючы агульную чатырохвежавую кампазіцыю збудавання, якую звычайна генетычна звязваюць з абарончымі храмамі беларускай царкоўнай готыкі. Мы ж бачым тут свядомую імітацыю сярэдневяковага рыцарскага замка.

Каля 1735 г. галоўны фасад касцёла перабудаваны ў стылі позняга барока. Над масіўнымі ніжнімі чацверыкамі старых вежаў узвялі некалькі ярусаў, якія скарачаюцца ўгору па вышыні і па памерах плана. Такая «тэлескапічная» структура візуальна надае вежам асаблівую стромкасць і ўзнёсласць. Формы вежаў і франтоны паміж імі набылі пластычнасць і ажурнасць, дзякуючы фігурным абрысам праёмаў, шматлікім раскрапоўкам, слаістым пілястрам, разарваным і хвалістым карнізам. Адпаведна было зменена і ўбранне інтэр'ера, а касцёл нанава кансекраваны суфраганам віленскім Мацеем Анцутам.

Двухпавярховы кляштар кармелітаў, «у квадрат мураваны», акрамя манаскіх келляў меў канвікт, школу «свецкую», бібліятэку на 2500 тамоў, шпіталь, аптэку са складам лекаў, лабараторыю і комплекс гаспадарчых памяшканняў. Кляштар закрыты ў 1865 г., а ў 1892 г. разабраны два яго крыла [361, с. 296]. Касцёл у 1875 г. перабудаваны пад праваслаўную царкву. Над дахам на перакрыжаванні цэнтральнага нефа з трансептам узвялі несапраўдны купал з цыбулепадобнай галоўкай [338, с. 59]. Дарэчы, глыбоцкі касцёл — адзіны з помнікаў «сармацкага» барока, які мае трансепт. Цікава, што ён размешчаны дакладна пасярэдзіне вонкавай кампазіцыі збудавання, што пры наяўнасці чатырох аднолькавых вежаў па вуглах надавала



Глыбокае. Касцёл Сэрца Ісуса ордэна кармелітаў босых. План.

люстэркавую сіметрыю не толькі тарцовым, але і бакавым фасадам. Папарна роўнаканцовы крыж у верхнім сячэнні храма адзначаны ў інтэр'еры купалам на сяродкрыжжы, «схаваным» звонку перакрыжаванымі дахамі. У 1921 г. касцёл вернуты католікам. У 1932 г. рэканструяваны [абмеры ДГАЛ, ф. 1135, воп. 12, спр. 420, 421]. Зараз у ім праваслаўная царква Раства Багародзіцы.

Мастацтвазнаўчы аналіз паказвае, што разгледжаныя помнікі каталіцкага сакральнага дойлідства Беларусі наіўна характарызаваць як гатычныя альбо рэнесансныя, як гэта звычайна рабілі краязнаўцы. Але гэта і не «найчысцейшае, найпякнейшае барока», як сцвярджаў гісторык культуры М.Маралёўскі, што можа датычыць толькі пышнага аздаблення інтэр'ераў касцёлаў. У іх архітэктоніцы, безумоўна, закладзена эстэтычная канцэпцыя барока, але перапрацаваная ў кантэксце сарматызму. Акрамя дэкаратыўна-знакавай сістэмы, уласцівай ідэалогіі тагачаснага грамадства, саслоўнай атрыбутыкі, выяўленай у данатарскіх партрэтах, гербах, надпісах, пэўнаму колу помнікаў каталіцкага храмабудаўніцтва характэрны эмблематызм кампазіцыйных схем, традыцыяналізм архітэктурна-мастацкіх прыёмаў. *Храм эпохі «сармацкага» барока пераўтвараецца ў сімвал хрысціянскага рыцарства яго фундатара, матэрыяльным увасабленнем яго заслуг перад Богам і Айчынай.*

Падставай для ўзнікнення «сармацкага» барока ў архітэктуры як культурна-гістарычнай з'явы стаў цэлы комплекс перадумоў. Гэта і нацыянальна-патрыятычны светапогляд, рыцарскі дух шляхецкага саслоўя, узмоцнены трагічнымі выпрабаваннямі шматпакутнага XVII ст., толькі трэць якога прайшла без войнаў. Гэта і ідэйна-

місіянерская накіраванасць шэрагу каталіцкіх ордэнаў, іх клопат пра душы і адукацыю менавіта «вольных» і «можных» прадстаўнікоў грамадства, пераважна шляхты. Гэта і традыцыі мясцовага дойлідства, якое генетычна захоўвала сярэдневяковы аскетызм і лапідарнасць форм, імкненне будаваць адпаведна «свайму небу і звычаю». Гэта і мабільнасць, рухомасць, шматварыянтнасць эстэтыкі барока з яго тэатралізацыяй мастацкага ўспрымання, гульнёй кантрастаў, рацыяналізмам канструкцыйных і кампазіцыйных вырашэнняў, канфесійна-ідэалагічнай праграмнасцю.

«Сарматкае» барока ў архітэктуры Беларусі, нягледзячы на архаічнасць, спрошчанасць яго мастацкіх сродкаў, нельга атаясамліваць з «нізавым» барока, якое можна назіраць у выяўленчым мастацтве. У манументальным дойлідстве, дзе кожнае збудаванне з'яўляецца сацыяльна знакавым, не можа быць спантанных, выпадковых мастацкіх праяў — усе яны строга дэтэрмінаваны патрабаваннямі грамадства, яго эканамічным і палітычным станам. Ад класічнага «італьянізаванага» барока «сармацкае» адрозніваецца не толькі і не столькі секулярызацыяй стылістыкі, колькі светапоглядам заказчыка, арыентаванага на нацыянальныя духоўныя каштоўнасці.

НАША «ЕЗУІЦКАЕ» БАРОКА

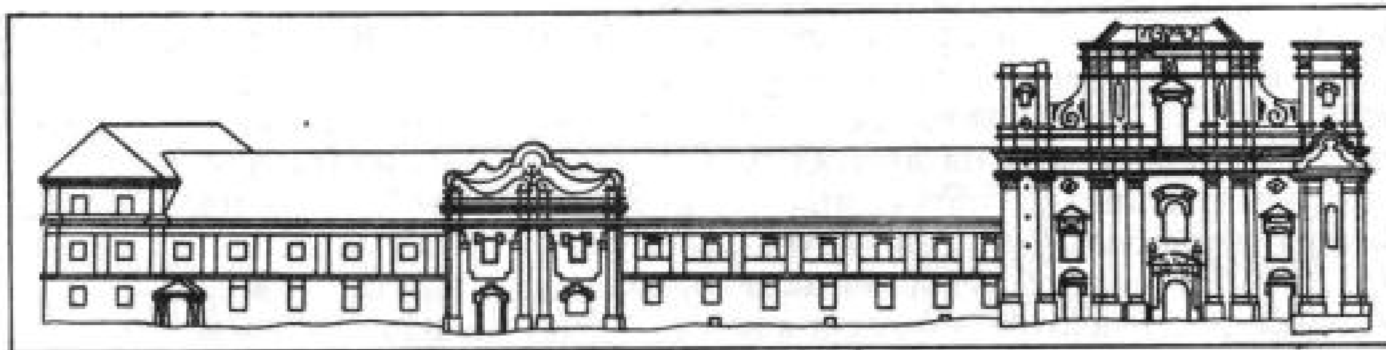
Генетычная повязь узнікнення і пашырэння стылю барока з ідэалогіяй контррэфармацыі і дзейнасцю ордэна езуітаў у сусветным мастацтвазнаўстве з'яўляецца ўстойлівым пастулатам, слушнасць якога нікім не аспрэчваецца. З гэтай прычыны ў былым савецкім мастацтвазнаўстве, дзе негатыўнае стаўленне да каталіцкай царквы і Ватыкана доўгі час экстрапаліравалася на ўсё мастацтва барока, яго вывучэнне моцна пацярпела ад вульгарнай сацыялагізацыі. Замест пытання «якое гэта мастацтва?» дамінавала пытанне «чыё гэта мастацтва?». Адначасова сцвярджалася, што «ордэн езуітаў праводзіў касмапалітычную мастацкую палітыку, што выявілася ў штучным насаджэнні ў розных еўрапейскіх краінах стандартаў, зацверджаных папскім Рымам» [БСЭ. М., 1950. 2-е выд. Т. 2, с. 254]. Калі для рускага барока савецкія мастацтвазнаўцы яшчэ знаходзілі нейкія цёплыя словы, маўляў, «нацыянальная адметнасць вызначыла яго перадавы характар» [там жа, с. 261], то ў дачыненні да магутнага пласта беларускай мастацкай культуры барока падобны падыход адсутнічаў. Генезіс і эвалюцыя стылю барока ў дойлідстве Беларусі XVII—XVIII ст. ацэньвалася як з'ява антынацыянальная, гвалтоўна прывітая «польска-літоўскімі» магнатамі і адыёзнымі езуітамі.

Невыпадкова, што больш за 30 гадоў таму нават вельмі таленавітая і аб'ектыўная маскоўская даследчыца А.Квітніцкая пры пастаноўцы праблемы архітэктуры барока на Беларусі канцэнтруе ўвагу толькі на будаўніцтве езуітаў. Гэтаму пытанню яна прысвячае два змястоўныя артыкулы, дзе ўпершыню ў навуковы ўжытак уведзены шматлікія пісьмовыя і графічныя крыніцы па матэрыялах расійскіх архіваў [122; 124]. Аднак яе канцэптуальны падыход, на нашу думку, з'яўляецца абмежаваным, таму што аднабакова адлюстроўвае ўплыў ідэалагічнай праграмы езуітаў на архітэктуру і мастацтва Беларусі, не зважаючы адваротнага ўздзеяння мясцовых мастацкіх і будаўнічых традыцый у працэсе фарміравання нацыянальнага варыянта стылю барока. Да таго ж, за гады, якія прайшлі з часу публікацый А.Квітніцкай, беларускія і польскія даследчыкі значна ўзбагацілі гістарычную факталогію, удакладнілі даты будаўніцтва шэрагу езуіцкіх касцёлаў і калегіумаў на Беларусі [3; 4; 55; 66; 89; 334; 369; 370; 371; 372; 373]. На гэтай падставе мы лічым патрэбным вызначыць сапраўднае месца «езуіцкага» барока ў кантэксце мураванага сакральнага дойлідства Беларусі перыяду Рэчы Паспалітай, пазбавіўшыся сацыялагічнай перадузятасці, якую, як гэта не прыкра, можна назіраць і сёння.

Сфера місіянерска-асветніцкай дзейнасці ордэна езуітаў у Рэчы Паспалітай, і на Беларусі ў прыватнасці, надзвычай шырокая і ёй прысвечаны шматлікія даследаванні [27; 85; 163; 170; 276; 373]. У сувязі з гэтым мы засяроджваем увагу толькі на тых з'явах і фактах, якія дапамогуць раскрыць пэўную эстэтычную канцэпцыю храмабудаўніцтва гэтага ордэна і іманентную трансфармацыю яе мастацкіх сродкаў. З гэтай мэтай намі прааналізавана гісторыя будаўніцтва і стылявыя характарыстыкі 20 мураваных езуіцкіх комплексаў, узведзеных у розных рэгіёнах Беларусі, пачынаючы з другой паловы XVI ст. і да канца XVIII ст. Больш за палову з іх на сённяшні дзень не існуе ці знаходзіцца ў бядотным стане.

У Польшчы ордэн езуітаў пачаў сваю дзейнасць у 1555 г. У сталіцы Вялікага княства Літоўскага Вільні ён з'явіўся ў 1569 г., у год заключэння Люблінскай уніі, але папярэднічаў ёй. Наступныя місіі езуітаў з'явіліся ў ВКЛ ужо на тэрыторыі ўласна Беларусі: у Полацку (1579 г.) і Нясвіжы (1582 г.), дзе намаганнямі першага ардыната нясвіжскага князя М.К. Радзівіла Сіроткі і запрошанага ім з Рыма італьянскага архітэктара-езуіта Дж.М.Бернардоні ў 1587—1593 гг. у Нясвіжы быў змураваны велічны касцёл Божага Цела, які стаў першым творам архітэктуры барока на тэрыторыі ўсёй Цэнтральна-Усходняй Еўропы. Гістарычнае значэнне гэтай падзеі мы ўжо разглядалі. У далейшым, на мяжы XVI—XVII ст., палітыку пратэкцыянізму на карысць ордэна езуітаў актыўна ажыццяўлялі каралі Рэчы Паспалітай Стэфан Баторый і Жыгімонт III Ваза, а таксама буйнейшыя магнаты ВКЛ.

У 1596—1609 гг. езуіты пабудавалі мураваны касцёл св. Казіміра ў Вільні [400—402]. Як бачым, гэта адбылося амаль адразу пасля будаўніцтва нясвіжскага касцёла Божага Цела і адначасова з будаўніцтвам кракаўскага Петрапаўлаўскага касцёла таго ж ордэна, з якімі віленскі касцёл езуітаў сапернічаў грандыёзнымі памерамі (вышыня цэнтральнага нефа — 24 м, купала — 24 м, пры дыяметры — 17 м). Цікава, што гэтая трохнефавая крыжова-купальная базіліка з двухвежавым фасадам не мае апсіды прэсбітэрыя і сваёй кампактнай аб'ёмна-прас-



Брэст. Касцёл Ісуса і Св. Крыжа і калегіум езуітаў. Галоўны фасад. Паводле абмераў 1830-х гг.

торавай кампазіцыяй (у параўнанні з азначанымі святынямі) больш нагадвае праваслаўныя цэрквы Магілёва XVII ст. — Багаяўленскую і Мікалаеўскую, на архітэктуру якіх, відавочна, паўплывала. Касцёл св. Казіміра істотна перарабляўся ў сярэдзіне XVIII ст. у стылі віленскага барока, быў рэканструяваны ў псеўдарускім стылі ў 1867 г. і рэстаўрыраваны ў 1925 і 1957 гг.

У 1608 г., падчас будаўніцтва касцёла езуітаў у сталіцы ВКЛ, была заснавана асобная Літоўская правінцыя ордэна. У яе ўвайшла ўся тэрыторыя Беларусі, за выключэннем калегіума ў Брэсце, які ўваходзіў у Польскую правінцыю. Паслядоўна рэзідэнцыі езуітаў абасналіся ў Брэсце, Оршы, Гродне і іншых буйных гарадах Беларусі, дзе ў хуткім часе яны распачалі будаўніцтва касцёлаў і калегіумаў. Аднак амаль усе ўзведзеныя ў перыяд ранняга барока збудаванні езуітаў, за выключэннем хіба Нясвіжа, былі драўляныя, і таму цалкам знішчаны падчас руска-шведска-польскай вайны сярэдзіны XVII ст.

Пасля Андрусаўскага замірэння 1667 г. пачалося будаўніцтва новых мураваных комплексаў. У выніку большасць ацалелых і вядомых помнікаў езуіцкага храмабудаўніцтва прыпадае менавіта на перыяд сталага і позняга барока. У 1678 г. у Познані выдадзены на лацінскай мове архітэктурны трактат, напісаны Барталамеем Натаніэлем Вансоўскім, рэктарам мясцовай калегіі езуітаў, які непасрэдна займаўся архітэктурнай практыкай [276; 352]. У сваёй працы ён у адрозненне ад папярэдняга трактата Л.Апалінскага, праводзіць эстэтычныя прынцыпы, уласцівыя стылю барока, ставіць на першае месца патрабаванні прыгажосці і зручнасці. Трактат складаецца з шасці раздзелаў, у якіх выкладзены спосабы выкарыстання ордэрнай сістэмы — «пяць спосабаў характва» [352, с. 15]. Аўтар прытрымліваецца антрапалагічнай тэорыі прапорцый у структуры каланады. Дасканаласць архітэктонікі знаходзіцца, на яго думку, у прыгажосці чалавечага цела, грунтуецца на прапорцыях чалавека. Трактат дапаўняўся добра ілюстраванымі табліцамі, на якіх прадстаўлены калоны чатырох ордэраў у барочнай інтэрпрэтацыі. Б. Вансоўскі ўжывае мясцовую будаўнічую тэрміналогію на лацінскай і польскай мовах. Аднак у яго працы адсутнічае самабытнасць папярэдняга трактата — яна ўяўляе кампіляцыю палажэнняў з Вітрувія, Паладыо, Серліо і Скамоцы, чым павінна было кіравацца класічнае «езуіцкае» барока.

У «рыцарскія» часы праўлення караля Яна III Сабескага «рымская» заангажаванасць і праграмнасць арыстакратычнага мастацтва езуітаў мусіла суіснаваць з магутнай плынню «сармацкага» барока, увасобленага ў сакральным дойлідстве «жабрацкіх» ордэнаў. З імі, асабліва з ордэнам дамініканцаў, езуіты сапернічалі ў сацыяльна-эканамічных адносінах, сферах уплыву і асветніцка-тэалагічнай дзейнасці. Гэта прывяло да пэўнага размежавання і адначасова ўзаемадзеяння архітэктурна-мастацкіх сродкаў «езуіцкага» і «сармацкага» барока, што і надало своеадметнасць стылявой эвалюцыі беларускага дойлідства апошняй трэці XVII — першай трэці XVIII ст.

У Брэсце езуіты з'явіліся ў 1609 г., а ў 1622 г. яны пачалі будаваць драўляны касцёл. У «Інвентары люстрацыйным Брэсцкай калегіі езуітаў» за 1773—1774 гг. прыводзіцца наступны запіс: «року 1623 месяца июня 17 дня мясцовасць Дзеравна з вёскамі Масткі і Мяжвеж у ваяводстве Брэсцкім ад Льва Сапегі, ваяводы віленскага, старосты магілёўскага, прызначаны на ўфундаванне калегіі і школы езуіцкай для адукацыі млодзі» [РДАСА, ф. 2188, воп. 1, спр. 44, арк. 1]. У 1656 г. К.Л.Сапега пакінуў у спадчыну брэсцкім езуітам яшчэ 30 000 злотых на будаўніцтва мураваных касцёла і калегіума. З гэтай нагоды тут быў заснаваны цагельны завод [РДАСА, ф. 2188, воп. 5, спр. 2837].

На гэтай падставе А.Квітніцкая датуе пачатак будаўніцтва **брэсцкага езуіцкага комплексу** 1656 г. [122, с. 16] (гэта малаверагодна з прычыны казацкіх войнаў, ад якіх найбольш цярпелі езуіты). З другога боку, з інвентара 1713 г. вядо-

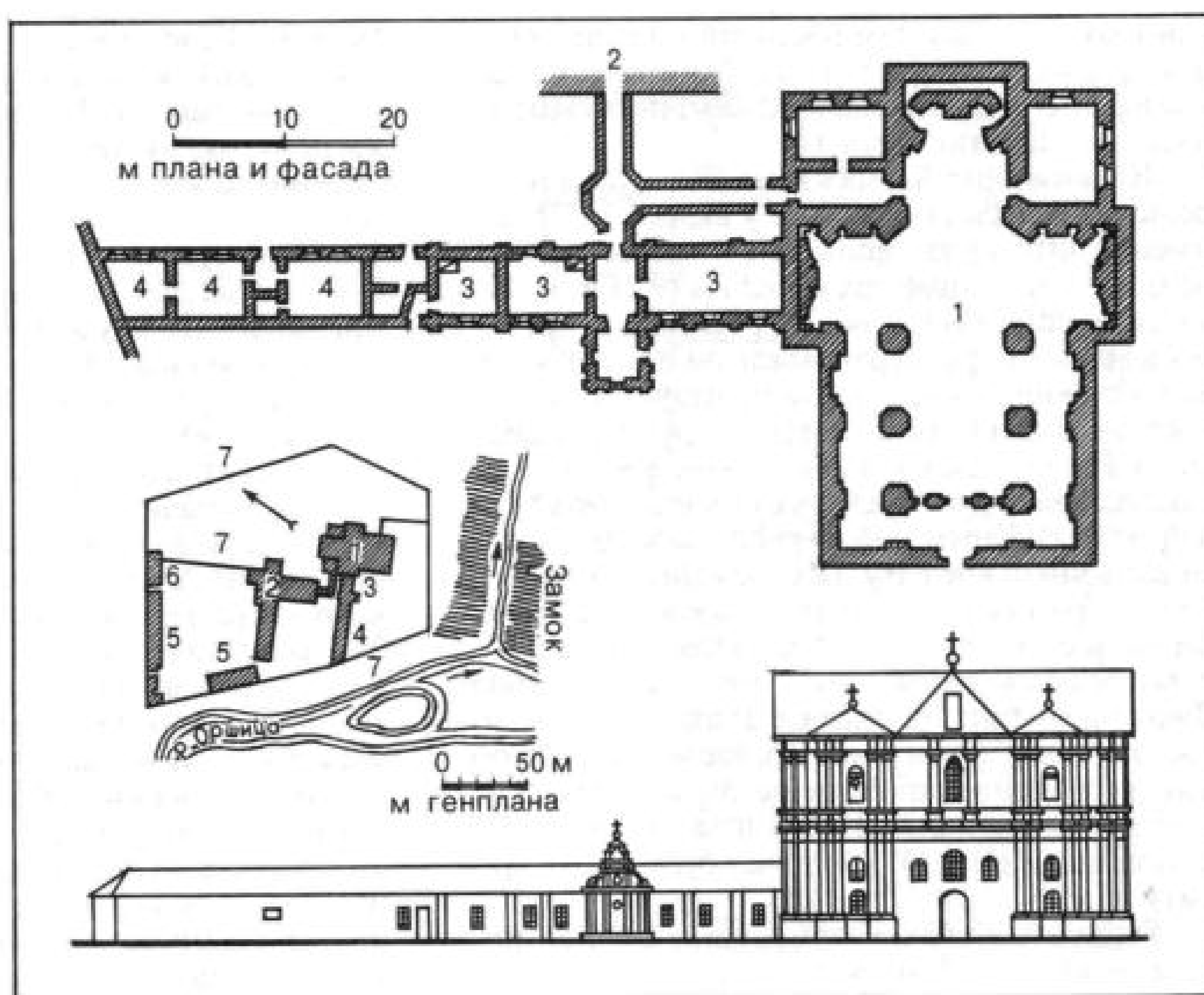
ма, што на той час цагельны завод ужо заняпаў (гэта значыць, што пабудовы езуітаў былі завершаны). Час будаўніцтва ўсяго комплексу прыпадае, хутчэй за ўсё, на перыяд паміж 1665 г. (дата выдзялення езуітам пляца, на якім размешчана найбольш старая частка калегіума) і 1692 г., калі пачалося ўзвядзенне званіцы, якая далучалася да галоўнага фасада касцёла з боку рынкавай плошчы. Пры будаўніцтве ў 1840-я гг. у Брэсце ваеннай крэпасці касцёл быў разбураны, а калегіум часткова прыстасаваны пад вайсковыя казармы. Комплекс вядомы па абмерных чарцяжах [РДВГА, ф. 349, воп. 4, спр. 7881]. Першы абмерны план (1782 г.) зроблены ў хуткім часе пасля скасавання ордэна ў 1773 г. булай папы Клімента XIV. На чарцяжы падрабязна прадстаўлена планіровачная структура калегіума з гаспадарчымі пабудовамі і садам, але даволі схематычна і не зусім дакладна план самога касцёла. Абмерныя чарцяжы 1833 г., якія акрамя планаў уключаюць фасады і разрэзы збудаванняў, выкананы больш прафесійна і адлюстроўваюць значныя пашкоджанні комплексу. На гэты час было знішчана ўсходняе крыло калегіума, разбураны дах і скляпенні галоўнага нефа, завяршэнні вежаў і франтона.

Можна, аднак, канстатаваць, што архітэктоніка **брэсцкага касцёла езуітаў**, асвячонага пад тытулам **Ісуса і Св. Крыжа**, была класічная для «езуіцкага» барока: трохнефавая крыжова-купальная базіліка з прамавугольным планам, за межы якога плоскімі рызалітамі выступалі крылы трансепта і паўкруглая апсіда прэсбітэрыя. Роўнавысокія і роўнашырокія цэнтральны неф і трансепт у верхнім сячэнні ўтваралі выцягнуты лацінскі крыж. Пад пытаннем застаюцца вянчаючыя масы сяродкрыжжа. «Інвентар люстрацыйны Брэсцкай калегіі езуітаў» 1773—1774 гг. паведамляе, што «касцёл мураваны, у даўжыню каля 70 крокаў у сабе мае, на філярах і аркадах, з дахам пад гонтам, патрабуе рэпарацыі... купал мае 1 дужы, драўляны на самым сродку касцёла з сігнатуркай, белай бляхай пакрыты» [РДАСА, ф. 2188, воп. 1, спр. 44, арк. 1—1а]. Выклікае здзіўленне будаўнічы матэрыял купала гэтай шыкоўнай святыні, якая мела падлогу з прывезенага шведскага каменю («мармуру»?), алтары, амбон, арганныя хоры, канфесіяналы выдатнай «сніцарскай» работы і крыпту з ганаровымі пахаваннямі. Над паўднёвай сакрыстыяй размяшчаліся эмпоры («хорак з вокнамі»), з другога боку ад вімы прэсбітэрыя — «ізба з комінам і печам зялёным, а на версе скарбец» [там жа].

Выразнасць архітэктуры касцёла надавала адметнае пластычна насычанае вырашэнне галоўнага фасада. З плана касцёла вынікае, што ў ім не было нартэкса. Аднак фасад уяўляў сабою аб'ёмную пласціну, шырыня (глыбіня) якой абумоўлена параметрамі чацверыковых вежаў з вітымі ўсходамі ўнутры, што часткова выступалі за межы базілікі. Аналагічнае вырашэнне двухвежавай пласціны фасада мы назіралі ў брэсцкім касцёле дамініканцаў, але там яна, як шырма, закрывала аднанефавую структуру кафалікона, а тут спалучаецца з тыповай трохнефавай «езуіцкай» базілікай.

Галоўны фасад быў аздоблены карынфскім ордэрам. Увядзенне ў структуру фасада невялікіх чацверыковых вежаў (усяго адзін ярус над бакавымі нефамі) рабіла рытм вертыкальных і гарызантальных чляненняў больш энергічным, вытанчаным, надавала дадатковую экспрэсію валютам атыкавага франтона, вытрыманага ў стылістыцы ранняга барока з уплывам італьянскага. На адной з вежаў размяшчаўся гадзіннік, на другой — звон «сярэдні». Яшчэ большую прасторавую разгорнутасць фасаду надала прыбудова ў канцы XVII ст. да паўднёва-заходняга вугла касцёла вежы-званіцы, верхні чацвярык якой быў крыху большы за суседнюю фасадную вежу і змяшчаў звон «вялікі». Над званіцай была ўстаноўлена вялікая статуя св. Іосіфа. Пластычная аздоба вежы-званіцы мела ідэнтычны характар з дэкорам уваходнага рызаліта двухпавярховага калегіума, далучанага з другога боку да фасада касцёла, ствараючы з ім адзіны мастацкі ансамбль. Рызаліт меў два асобныя ўваходы — у аптэку з лабараторыяй і школу езуітаў, якая «нядаўна вымуравана». «Інвентар люстрацыйны» ўтрымлівае таксама апісанне шматлікіх памяшканняў калегіума, будаўнічыя матэрыялы і стан іх на час візітацыі.

Гісторыя **аршанскіх касцёла і калегіума езуітаў** шмат у чым падобная да брэсцкіх. Рэзідэнцыя езуітаў з'явілася ў Оршы таксама напачатку XVII ст., у 1604 г. ці 1612 г., па прывілею караля Жыгімонта III Вазы [23, с. 198]. Фундацыю першых драўляных будынкаў калегіума езуітаў ажыццявіў Л. Сапега, які купіў для іх пляц, дзе раней размяшчаўся кальвінскі збор. Узвядзенне мураванага комплексу пачалося ў 1690 г. па прывілею і на сродкі караля Яна III Сабескага. А.Квітніцкая адзначае, што будаўніцтва **касцёла** вялося вельмі марудна і толькі ў 1760 г. ён «стаў у камені» (паводле візіты 1817 г.), а ў 1768 г. кансекраваны ў гонар **Міхаіла Архангела** [124,



Орша. Касцёл Міхаіла Архангела і калегіум езуітаў. План. Галоўны фасад. Сітуацыйны план. Паводле абмераў 1835 г.

с. 14]. Характэрна, што ўжо пасля скасавання ордэна ў 1773 г. і першага падзелу Рэчы Паспалітай у 1772 г., па якому Орша была далучана да Расійскай імперыі, у 1788 г. драўляныя алтары ў касцёле заменены на мураваныя і стукавыя, і толькі ў 1803 г. завершана будаўніцтва калегіума. Але ўжо ў 1840-я гг. касцёл быў разбураны. Уяўленне пра яго архітэктоніку даюць абмерныя чарцяжы 1835 г., на якіх прадстаўлены планы і фасады касцёла і калегіума [РДГА, ф. 835, воп. 1, спр. 396, арк. 3—7]. Будынак касцёла ўяўляў сабою зноў жа трохнефавую базіліку з планам у верхнім сячэнні ў выглядзе лацінскага крыжа. Крылы трансепта больш значна выступалі за межы бакавых нефаў, чым у брэсцкім касцёле езуітаў. А вось колькасць апорных слупоў у іх была аднолькавая, аднак структура інтэр'ера аршанскай базілікі прынцыпова адрозніваласяе: меншая па памерах першая травея пераўтворана ў нартэкс, шырыня якога адпавядае параметрам масіўных чацверыковых вежаў галоўнага фасада.

У кантэксце храмабудаўніцтва езуітаў стылістыка галоўнага фасада аршанскага Міхайлаўскага касцёла заслугоўвае асобнага разгляду. А.Квітніцкая адзначае, што гэты фасад «является робким и не особенно умелым подражанием блестящим сооружениям первой половины века» [124, с. 14] (маецца на ўвазе XVII ст. — *Т.Г.*). Характэрна, што нягледзячы на прыведзеную даследчыцай познюю даціроўку касцёла другой паловай XVIII ст., яна інтуітыўна разглядае яго як помнік архітэктуры XVII ст. І гэта слушна, бо аршанскі касцёл езуітаў мае пэўныя рысы «сарматкага» барока і перш за ўсё ў стылістыцы галоўнага фасада. Прызматычныя квадратныя ў плане вежы складаюцца з двух ярусаў аднолькавага сячэння, падзеленых на ўзроўні карніза бакавых нефаў і накрытых чатырохсхільнымі шатрамі-«каўпакамі» з трохвугольным франтонам паміж імі. Ордэрны дэкор фасада надзвычай плоскасны і стрыманы. Форма прэсбітэрыя прамавугольная, унутры аптычна скарэкціравана прасторава разгорнутым мураваным алтаром, што, як мы ўжо адзначалі, было ўласціва будаўніцтву ордэна дамініканцаў. Відавочна, што стылістыка касцёла езуітаў у Оршы паўтарала формы існуючых тут раней му-

раваных касцёлаў дамініканцаў і францысканцаў, але ў семантыцы яго аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі адлюстравана ідэалагічная праграмнасць «езуіцкага» барока.

На абмерных чарцяжах 1835 г. купал на сяродкрыжжы адсутнічае, але ў візіце 1817 г. адзначана, што купал ёсць, але «не мае вокнаў і не шмат перавышае дах касцёла» [РДГА, ф. 822, воп. 12, спр. 2642, арк. 1]. Магчыма, гэта быў «схаваны» ўнутры перакрыжаваных дахаў купал, як у глыбоцкім касцёле кармелітаў босых. Ёсць таксама архіўны праект рэканструкцыі аршанскага касцёла пад царкву, паводле якога меркавалася надбудова над дахам васьміграннага барабана з масіўным паўсферычным купалам класіцыстычнага кшталту. Цікавыя мясцовыя рысы мела і архітэктура калегіума, адметнай асаблівасцю якога з'яўляецца размеркавальны аб'ём (у выглядзе актагона) паміж часткамі комплексу. Дэкор франтона на фасадзе аршанскага калегіума нагадваў франтоны праваслаўнага сабора жаночага Успенскага Куцеінскага манастыра пад Оршай сярэдзіны XVII ст., што сведчыць пра запазычанне езуітамі мясцовых будаўнічых прыёмаў.

Рысы стылістыкі «сармацкага» барока можна адзначыць і ў, магчыма, найбольш архітэктурна дасканалым творы сталага беларускага барока — **касцёле езуітаў у Гродне**. Раней адзначалася пра ўдзел езуітаў у будаўніцтве тут фарнага касцёла, фундаванага каралём Стэфанам Баторыем. Рэзідэнцыя езуітаў у Гродне заснавана ў 1622 г. Станіславам Касабуцкім і першапачаткова мела драўляны касцёл. Як лічыла А.Квітніцкая, са спасылкай на А.Кіркора, будаўніцтва мураванага касцёла пачалося ў 1647 г., было перарвана акупацыяй Гродна маскоўскімі войскамі ў 1656—1658 і 1660—1662 гг., але завершана да 1667 г., калі адбылася кансекрацыя святыні біскупам Францыскам Ісайкоўскім [124, с. 10]. Гэтыя даныя, якія доўгі час лічыліся бяспрэчнымі, цалкам абвергнуты Е.Пашэндам [370, с. 192—200] на падставе гісторыі гродзенскага калегіума за 1673—1769 гг. (захоўваецца ў Рымскім архіве езуітаў). Ён сцвярджае наступнае: 1) 1647 г. — дата Канстытуцыі сеймавай, па якой езуітам быў вылучаны пляц у Гродне, каля рынку, пад будаўніцтва касцёла; 2) біскуп Ф.Ісайкоўскі памёр у 1654 г.; 3) у 1667 г. пачалося будаўніцтва мураванага прэсбітэрыя касцёла, але не таго, што існуе зараз. Гэтая пабудова пазней прыстасавана пад школу езуітаў.

Краевугольны камень існуючага касцёла асвячоны 21 чэрвеня 1678 г. біскупам М. Слупскім, які, дарэчы, кансекраваў многія помнікі «сармацкага» барока. На будаўніцтва гродзенскага касцёла езуітаў усе свае сродкі ахвяраваў ксёндз Геранім Дзевялтоўскі (кіраваў ім да 1683 г.), заклаўшы падмурак велічнай святыні грандыёзных памераў (30 × 60 м у плане). У 1684—1697 гг. будаўнічыя работы ўзначальваў ксёндз Пётр Алізаровіч. Частку будаўнічых матэрыялаў (асабліва жалеза і камень шведскі ці гатляндзкі) прывозілі з Крулеўца (Кёнігсберга), з якім гандлёвыя сувязі ажыццяўляліся па Нёману. У 1701—1702 гг. былі накрыты вежы на галоўным фасадзе ў іх першапачатковым варыянце, які вядомы з абраза, што знаходзіцца ў касцёле (гэтую выяву прыводзіць А.Квітніцкая [124, с. 12], але памылкова датуе яе 1664 г.). 6 снежня 1705 г. **касцёл** быў кансекраваны ў гонар **св. Францыска Ксаверыя** (першага місіянера-езуіта на Далёкім Усходзе) біскупам хелмінскім Тэадорам Патоцкім у прысутнасці караля Аўгуста II і цара Пятра I. Паўночная вайна (1700—1721) затрымала працяг будаўнічых работ.

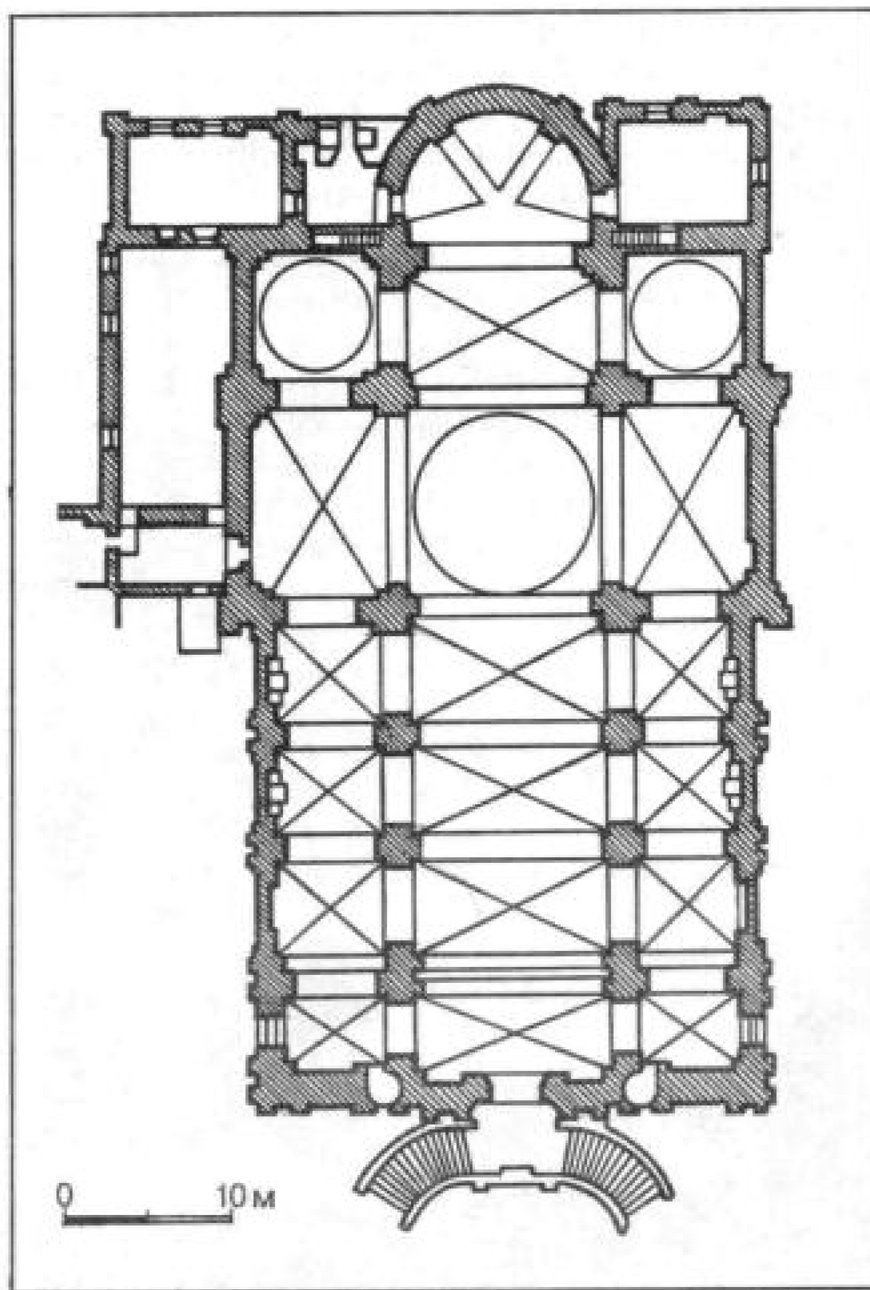
Аздабленне інтэр'ера пачалося ў 1711 г. і працягвалася значны час. У 1736 г. былі створаны выдатныя па мастацкіх якасцях драўляныя алтары «сніцарскай работы»: галоўны і шэсць бакавых алтароў (два з іх выкананы ў Вільні, чатыры — у Крулеўцы). Усяго ў святыні 12 бакавых алтароў. Велічны галоўны алтар (вышыня 21 м) мае выразную прасторава разгорнутую кампазіцыю: паміж дынамічна згрупаванымі калонамі карынфскага ордэна ў два ярусы размешчаны шматлікія скульптуры святых, поўныя руху, экзальтаванасці, барочнай экспрэсіі. У «Люстрацыі касцёла Гродзенскіх езуітаў пад тытулам св. Францыска Ксаверыя, езуіцкага апостала», складзенай 1 лістапада 1773 г. [РДАСА, ф. 2188, воп. 1, спр. 35, арк. 1], пазначана, што ў ніжнім ярусе («кандыгнацыі») галоўнага алтара «ў сярэдзіне статуя св. Ксаверыя, па баках 10 апосталаў, на рагах 2 генія з гербамі фундатараў. У другой кандыгнацыі статуя Ісуса, па баках 4 евангелісты, 2 патрыярха, 2 біскупа». Завершана кампазіцыя «Глорыяй», перад якой схіляюць галовы алегорыі чатырох бакоў свету ў абліччы жанчын. Выкананы галоўны алтар па фундацыі кашталяна мсціслаўскага Самуэля Лазавога і яго жонкі Канстанцыі «обермайстрам разьбярскім» Янам Шмітам. Афармленне інтэр'ера працягвалася і ў сярэдзіне XVIII ст., калі былі выкананы фрэскавыя роспісы ў прасценках над міжнефавымі аркадамі. Яны прад-

стаўляюць 14 сюжэтаў з жыцця Ф. Ксаверыя. Крыху пазней былі створаны шыкоўны амбон у стылі ракако, які падтрымліваецца ракавінападобнай кансоллю і ўвянчаны пышным балдахінам, а таксама канфесіяналы (майстар І.Мейфельт, 1768 г.). У інтэр'еры прысутнічаюць элементы мастацкага аздаблення і больш позняга часу.

Засяродзім увагу на агульнай архітэктоніцы касцёла, стылістыка якой адпавядае этапу сталага барока ў беларускім сакральным дойлідстве. У асноўных характарыстыках яго аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя ўвасабляе канон езуіцкага храмабудаўніцтва: трохнефавая крыжова-купальная базіліка, якая ў ніжнім сячэнні мае прамавугольны план (злёгку раскрапаваны плоскімі рызалітамі крылаў трансепта і паўкруглай апсідай прэсбітэрыя), а ў верхнім сячэнні — ярка выяўлены лацінскі крыж. Роўныя па вышыні і шырыні цэнтральны неф і трансепт перакрыты цыліндрычнымі скляпеннямі з распалубкамі на адзіночных падпружных арках і ўтвараюць сяродкрыжжа, увянчанае круглым светлавым барабанам з паўсферычным купалам на ветразях. Бакавыя нефы складаюцца з трох травей, перакрытых крыжовымі скляпеннямі, падзеленых падпружнымі аркамі, і завяршаюцца «прасторай пад вежамі». Па баках вімы прэсбітэрыя размешчаны квадратныя ў плане капліцы, перакрытыя паўсферычнымі светлавымі купаламі, адкрытыя арачнымі праёмамі да алтара і трансепта.

Е.Пашэнда вызначае гродзенскі касцёл езуітаў як «адзін з найкаштоўнейшых помнікаў польскага барока» [370, с. 200—208], дзеля чаго ўпарта параўноўвае яго з касцёламі езуітаў у Любліне, Кракаве, Пшэмысле, якія ні па часе будаўніцтва, ні па рэгіянальнай стылістыцы яму не адпавядаюць. На нашу думку, па сваёй архітэктанічнай праграме гродзенскі касцёл вынікае непасрэдна з галоўнага ордэнскага храма Іль Джэзу ў Рыме, але мае індывідуальныя адметныя рысы, якія робяць яго творам беларускага мастацтва.

Першая адметнасць, якая, па сцвярджэнні Е.Пашэнды, не ўласцівая езуіцкаму храмабудаўніцтву Рэчы Паспалітай, — гэта наяўнасць купальных капліц па баках вімы прэсбітэрыя, адразу па-за крыламі трансепта, дзе звычайна размешчаны сакрыстыі. Даследчык выказвае няўпэўненасць у іх аўтэнтычным паходжанні. Ён дапускае думку, што купальныя капліцы, асвячоныя ў гонар Міхаіла Архангела (паўночная) і Маці Божай Студэнцкай (паўднёвая), фунда-



Гродна. Касцёл св. Францыска Ксаверыя ордэна езуітаў. План.

ваныя прыватнымі асобамі (Пухальскімі і Рымвідам), зроблены пазней на месцы першапачатковых сакрыстый (як у Любліне і Мінску), тым больш, што звычайныя сакрыстыі месцяцца тут у прыбудовах. Мы маем падставу не пагадзіцца з польскім даследчыкам: падобныя купальныя капліцы (нават чатыры, а не дзве) размешчаны па дыяганалях падкупальнага квадрата ў саборы Іль Джэзу. Такім чынам і дасягаецца ўдалае размеркаванне нагрузкі цэнтральнага купала па візантыйскай крыжова-купальнай схеме. Акцэнт у кампазіцыі зроблены на гэтым тэктанічным ядры, да якога далучана ўласна базіліка з бязвежавым фасадам. Базіліка гродзенскага касцёла мае тую ж колькасць апорных слупоў, што і Іль Джэзу, аднак купальныя капліцы ў першай травеі каля трансепта тут адсутнічаюць. Іх ролю ў кампазіцыі, наданні ёй раўнавагі і адначасова

дынамікі (ілюзорнага «руху ў прасторы» і рэальнай статыкі ў прасторы, што супярэчліва спалучаюцца ў эстэтыцы барока) выконвае двухвежавы фасад-нартэкс, які нібыта спыняе рытмічны крок базілікі. Магутная вертыкальная ём, адваротны віленскаму барока). Ніжні ярус фасада, роўны па вышыні бакавым нефам (больш за 10 м), аздоблены вытанчанымі падвойнымі пілястрамі з капітэлямі карынфскага ордэра. Пілястры другога яруса, якія акрэслены

Гродна. Рынкавая плошча з выявай касцёла св. Францыска Ксаверыя. Малюнак Н. Орды, 1870-я гг.

пласціна фасада вылучана не толькі кампазіцыйна, але і канструкцыйна з дапамогай узмацнення апорных канструкцый, увядзення дадатковай падпружнай аркі.

З выявы на абразе пачатку XVIII ст. відавочна, што ў аўтэнтычным выглядзе галоўны фасад гродзенскага езуіцкага касцёла быў вельмі блізкі да адначасовых з ім помнікаў «сармацкага» барока: тыя ж амаль прызматычныя чацверыковыя вежы, завершаныя шатрамі-«каўпакамі» з банькамі (аналагічныя, напрыклад, засвірскаму касцёлу кармелітаў), той жа плоскасны спрошчаны ордэрны дэкор. Ступень распрацаванасці ордэра змяншаецца знізу ўверх (пры антаблементам на вышыні цэнтральнага нефа, маюць больш спрошчаныя капітэлі. Ордэр трэцяга яруса, які складаюць чацверыкі вежаў і атыкавы франтон паміж імі, амаль умоўны. Цэнтральная частка фасада нібыта заціснута цэлым лесам пілястраў: яна то выступае наперад, то адступае на другім ярусе глыбокай нішай з балкончыкам для музыкаў. Групоўка ордэра, асабліва патройныя пілястры на атыкавым франтоне, нагадвае больш ранні па часе касцёл францысканцаў у Гродне.

Адметны па сваёй стылістыцы верхні чацвёрты ярус вежаў надбудаваны ў 1750—1752 гг., ужо ў часы позняга барока. Верхнія чацверыкі

па памерах меншыя за ніжнія і разгорнуты ў прасторы, дзякуючы дыяганальна размешчаным па вуглах падпорным элементам пластычнага абрысу. Уверсе і ўнізе яны аздоблены дэкаратыўнымі вазамі, якія ажыўляюць сілуэт вежаў. Маляўнічую кампазіцыю вянчаючых мас збудавання ўзбагачаюць пругкія франтончыкі, фігурныя купалкі са спічастымі «банькамі», ліхтарыкі над купальнымі капліцамі і галоўным купалам на сяродкрыжжы. А. Квітніцкая і Е.Пашэнда прыводзяць цікавы будаўнічы кантракт (без даты), заключаны з «майстрам куншту мулярскага» Хрысціянам Бурманам, які браўся надбудаваць вежы касцёла «па мадэлі і абрысу» на 13,5 локця, а на купале замест драўлянага ліхтара ўзвесці мураваны «паводле абрысу», направіць гзымсы, накрыць касцёл дахаўкай і інш. [РДАСА, ф. 2188, воп. 5, спр. 2383, арк. 14, 15].

Яшчэ адну асаблівасць помніка адзначае Пашэнда — падоўжна-восевая ўзаемасувязь травей бакавых нефаў, што не характэрна для барочных касцёлаў Польшчы, дзе бакавыя нефы звычайна складаюцца з шэрагу адасобленых капліц, як, дарэчы, зроблена і ў базіліцы Іль Джэзу (не трэба блытаць з купальнымі капліцамі ядра кампазіцыі. — *Т.Г.*). Аднак для трохнефавых каталіцкіх базілік ВКЛ (пачынаючы ўжо з касцёла Божага Цела ў Нясвіжы) адкрытыя бакавыя нефы — з'ява тыповая. Адзначым, што ўсе папярэднія езуіцкаму касцёлу гродзенскія святыні мелі адкрытыя бакавыя нефы. Адыход ад італьянскіх узораў адначасова з падкрэсленым вертыкалізмам прапорцый бакавых нефаў, вялікімі аконнымі праёмамі можна патлумачыць жаданнем надаць сакральным збудаванням у больш суровым клімаце лепшую інсаляцыю і стварыць неабходныя ў барока святлоценявыя эфекты.

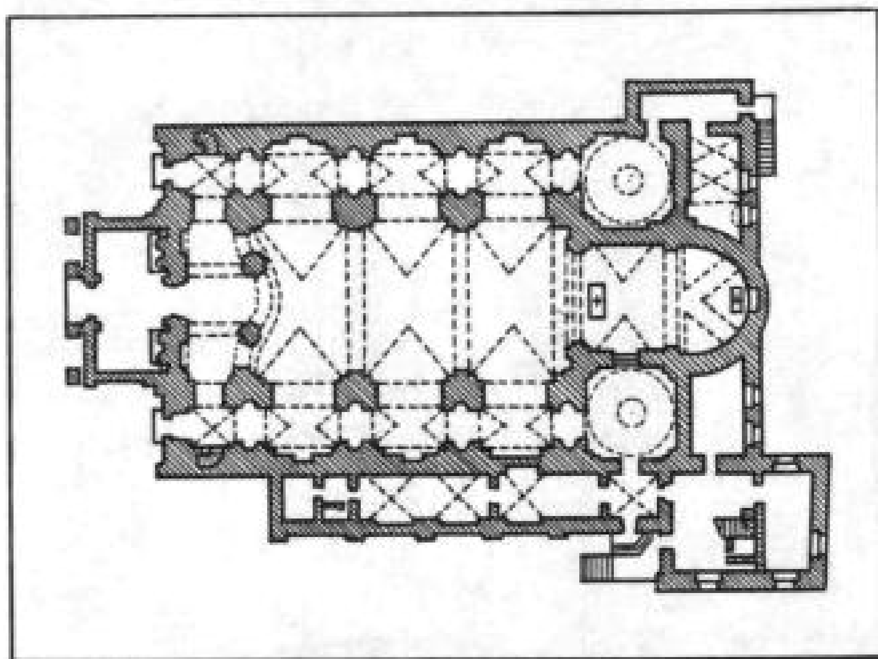
Такім чынам, можна сцвярджаць, што *гродзенскі касцёл св. Францыска Ксаверыя,* гэтая «найшляхетнейшая базіліка», «найвытбінейшая сярод найслаўнейшых святынь каралеўства», як пазначана ў хроніцы езуітаў [370, с. 209], *ёсць квінтэсенцыя эстэтычных дасягненняў свайго часу і грамадства,* «плоць ад плоці» свайго краю і яго гісторыі.

Па часе і рэгіёну да гродзенскага набліжаецца касцёл езуітаў у Навагрудку, які заснаваў ў 1714 г. харунжы навагрудскі Юры Галаўня

Гродна. Касцёл св. Францыска Ксаверыя ордэна езуітаў. Інтэр'ер.

(місія існавала тут з 1631 г.) [343, с. 102]. Будынак касцёла быў моцна пашкоджаны ў першую сусветную вайну, у 1930-я гг. вялася яго рэстаўрацыя. На сённяшні дзень існуюць толькі фрагменты падмуркаў. Захаваліся апісанні будынкаў езуіцкага комплексу: касцёла, калегіума, аптэкі і інш., зробленыя пасля скасавання ордэна ў 1773 г. [РДАСА, ф. 2188, воп. 1, спр. 45, арк. 1]. Касцёл меў на фасадзе дзве вежы, крытыя меддзю, перад фасадам «крухту мураваную, дахаўкай крытую», унутры падлогу мармуровую, алтары з «гіпсавай аздобай на муры» і амбон добрай «сніцарскай работы». Сцены і скляпенні ўпрыгожвалі фрэскавыя роспісы.

Некалькі іншай у часы сталага барока была архітэктура езуіцкіх святынь цэнтральна-ўсходняга і паўднёвага рэгіёнаў Беларусі. Характэрнай рысай езуіцкага храмабудаўніцтва пачатку XVIII ст. з'явіўся адыход ад кананічнай крыжова-купальнай схемы, які можна назіраць у шэрагу сакральных збудаванняў. Амаль адначасова з гродзенскім касцёлам езуітаў узведзены мураваныя святыні таго ж ордэна ў Мінску і Магілёве. Але тут замест класічнай праграмнай трохнефавай крыжова-купальнай базілікі з планам у верхнім сячэнні ў выглядзе лацінскага крыжа пабудаваны трохнефавыя базілікі без трансепта, з прамавугольным планам як на ўзроўні падлогі, так і ў верхнім сячэнні. У гэтым увасоблена тэндэнцыя да канфесійнай талерантнасці, якую мы ўжо адзначалі ў тагачасным будаўніцтве «жабрацкіх» ордэнаў у стылістыцы «сармацкага» барока.



Мінск. Касцёл Ісуса, Дзевы Марыі і св. Барбары ордэна езуітаў. План.

Пра гісторыю будаўніцтва **мінскага касцёла і калегіума** грунтоўныя артыкулы са шматлікімі архіўнымі звесткамі апублікавалі А.Квітніцкая, У.Дзянісаў, С.Адамовіч (у цэлым яны не супярэчаць адзін аднаму) [4; 89, с. 57—65; 122, с. 13—15]. Езуіты аселі ў Мінску ў 1654 г. па фундацыі смаленскага біскупа Гераніма Сангушкі, які набыў для іх рэзідэнцыі мураваную сядзібу з драўлянай капліцай (на вуглу вул. Койданаўскай і Высокага рынку). Будынкі рэзідэнцыі да канца XVII ст. паступова мадэрнізаваліся, і толькі 24 красавіка 1700 г. ва ўрачыстай абстаноўцы быў асвячоны краевугольны камень новага мураванага касцёла, які існуе і сёння. Будаўніцтва вялося даволі хуткімі тэмпамі: скляпенні і дах узведзены ўжо ў 1705 г. Касцёл асвячоны 16 красавіка 1710 г. біскупам віленскім Цыпрыянам Паўлам Бжастоўскім [365, с. 165] пад тытулам **Ісуса, Дзевы Марыі і св. Барбары**. Характэрна, што ў «Слоўніку мастакоў-езуітаў» ксяндзоў Я.Паплатэка і Е.Пашэнды (якраз на час будаўніцтва мінскага касцёла) адсутнічаюць дакументы з імёнамі архітэктараў-езуітаў [373, с. 244]. Адзначым толькі, што напярэдадні, у 1698—1699 гг., у мінскай рэзідэнцыі выкладаў архітэктар Уладзіслаў Дзягілевіч, беларус па паходжанні, манах ордэна з 1691 г., які пазней (з 1710 г.) быў суперпрыёрам у Мсціславе, дзе адначасова кіраваў будаўніцтвам.

Дабудова мінскага касцёла езуітаў працягвалася яшчэ доўгі час. У 1719 і 1722 гг. да вімы прэсбітэрыя былі далучаны квадратныя ў плане аб'ёмы, якія арганічна злучылі бакавыя нефы з алтарнай часткай. У адной з іх размяшчалася сакрыстыя (пазней перароблена ў капліцу Св. Тройцы і ўвянчана складаным верхам), у другой (ад пачатку перакрытай купалам) знаходзіцца капліца св. Феліцыяна (фундацыі роду Завішаў). У ёй пахаваны адзін з асноўных фундатараў — ваявода мінскі Крыштоф Завіша (1666—1721), аўтар вядомых мемуараў. Першыя імёны архітэктараў-езуітаў, якія ўдзельнічалі ў манументальна-дэкаратыўным аздабленні святыні, тычацца толькі другой паловы XVIII ст.: Францішак Карэва (1763—1764), Базыль Шляхта (1767—1768), Андрэй Жаброўскі (1769—1771). Пасля касацыі ордэна ў 1773 г. касцёл стаў парафіяльным, з 1789 па 1869 г. — кафедральным. У гэты перыяд у яго рэканструкцыі прымаў удзел мінскі губернскі архітэктар Казімір Хршчановіч. У 1948—1951 гг. касцёл рэканструяваны пад спартыўны клуб Таварыства «Спартак» (архітэктар М.Драздоў), у 1990-я гг. рэстаўрыраваны як

кафедральны сабор Мінска-Магілёўскай Архідыяцэзіі.

Архітэктоніка мінскага касцёла езуітаў, паўтараючы ў асноўным структуру папярэдніх мураваных святынь горада, магчыма, упершыню ў храмабудаўніцтве ордэна ў ВКЛ парушае іх устойлівую ідэалагічна-праграмную схему. Будынак касцёла ўяўляе сабою трохнефавую базіліку без трансепта, з вылучанай, больш вузкай і нізкай за цэнтральны неф апсідай прэсбітэрыя, якая мае больш нізкі асобны дах (нельга не адзначыць водгук мясцовага рэнесансу). Дынаміка кампазіцыі традыцыйна нарастае ад больш нізкіх аб'ёмаў алтарнай часткі да двухвежавай пласціны галоўнага фасада-нартэкса. Будаўніцтва верхніх ярусаў вежаў завершана ў 1730—1732 гг. напачатку станаўлення віленскага барока, таму іх пластыка адносна стрыманая (у параўнанні з больш познімі завяршэннямі вежаў гродзенскага касцёла св. Францыска Ксаверыя). Аднак колькасць ярусаў над узроўнем карніза цэнтральнага нефа ў мінскім касцёле большая: іх тры і яны выразна змяншаюцца па памерах, ствараючы «тэлескапічную» структуру, у чым адчуваюцца павевы новага стылістычнага кірунку. Відавочна, што ў той жа час створаны познебарочны франтон-«дыядэма» над алтарнай часткай.

У дэкоры галоўнага фасада на ўсіх ярусах паслядоўна вытрыманы іанічны ордэр. Ніжняя частка фасада даволі важкаватая і статычная. У нішах-табернакулах на другім ярусе вежаў размешчаны скульптуры святых Пятра і Паўла, а ў цэнтры атыкавага франтона — скульптура Дзевы Марыі, энергічна падкрэсленая сегментным франтонам над балкончыкам для музыкаў. Экспрэсія форм паступова нарастае ўгору і выяўляецца ў дынамічных спружыністых вертыкалях вежаў. Спалучэнне плоскіх пілястраў на вежах касцёла (дарэчы, ужо не адзінкавых, а слаістых, што з'яўляецца прыкметай віленскага барока) з сакавітым аб'ёмным ордэрам цэнтральнай часткі фасада надае яму мастацкую выразнасць і адметнасць. У адной з вежаў у 1730-я гг. устаноўлены прывезены з Гданьска гадзіннік, «каб быў вядомы ўсялякі час» [4, с. 16]. Чатыры званы на вежах мелі ўласныя імёны: Казімір, Тадэвуш, Феліцыян і самы вялікі — Якуб. З вежамі касцёла агульны ансамбль складала вежа-званіца размешчанага побач калегіума, першыя звесткі пра якую тычацца 1738 г. У 1750 г. яна была рэканструявана і на ёй размешчаны вялізны звон з імем фундатара Язэпа Салагуба, адліты ў Крулеўцы.

Мінск. Касцёл Ісуса, Дзевы Марыі і св. Барбары ордэна езуітаў. Галоўны фасад.

Унутры базіліка касцёла мае трохчасткавае прасторавае чляненне сістэмай апорных слупоў, міжнефавых і папярочных падпружных арак, што падтрымліваюць цыліндрычныя скляпенні з распалубкамі. Адметнасць інтэр'еру святыні надае незвычайны малюнак антаблемента, што апярэзвае цэнтральны неф. Яго верхняя карнізная цяга не строга гарызантальная (як звычайна), а «разарваная»: лініі архітэктурных профіляў нібыта сцякаюць уніз і закручваюцца ў маленькія валюты. Такі незвычайны творчы прыём надае мастацкаму аблiччу інтэр'ера ўсхваляванасць і экстатычнасць. Гэта сведчыць пра высокі ўзровень разумення эстэтыкі барока. Міжнефавыя аркады раскрапаваны пілястрамі карынфскага ордэра, якія аздаблялі ўмацаваныя на кансолях дынамічныя рухавыя скульптуры 12 апосталаў. Фрэскавыя роспісы святыні маюць некалькі пластоў рознага часу, таму існуе складанасць іх аднаўлення.

Архітэктоніку, блізкую да разгледжанага вышэй касцёла ў Мінску, меў ужо не існуючы **касцёл езуітаў у Магілёве**. Місія гэтага ордэна

з'явілася тут адносна позна (у 1678 г.) і мела спачатку драўляныя касцёл і калегіум. Мураваны калегіум пачалі будаваць у 1686 г. у Старым горадзе, каля Каралеўскай брамы [250, с. 42]. У 1697 г. стольнік Пятра I П.А.Талстой сведчыць у сваім дзённіку: «в Могилеве же вновь строят езуиты кляштор каменный, то есть монастырь немалый, построено уже много того монастыря каменным строением» [192, с. 177]. Падмурак мураванага касцёла закладзены ў 1699 г. [РДГА, ф. 822, воп. 12, спр. 2636, арк. 1], на год раней, чым у Мінску, але будаўніцтва працягвалася даўжэй, да 1723 г., вежы, як звычайна, завершаны яшчэ пазней [РДАСА, ф. 2188, воп. 7, спр. 404, арк. 20]. Святыня кансекравана ў 1725 г. у гонар **св. Францыска Ксаверыя і святых Анёлаўахоўнікаў**. Будаўніцтва комплексу працягвалася да 1820 г. З ім звязаны імёны архітэктараў-езуітаў: Язэпа Алендзкага (1756—1757), прафесара матэматыкі і архітэктуры Войцэха Абранпольскага (1786—1796) і інш. [373, с. 244]. У 1833 г. касцёл быў перароблены пад праваслаўную Васкрасенскую царкву. А пасля Вялікай Айчыннай вайны, у 1950-я гг., цалкам знішчаны.

Магілёў. Касцёл св. Францыска Ксаверыя ордэна езуітаў. Здымак пачатку XX ст.

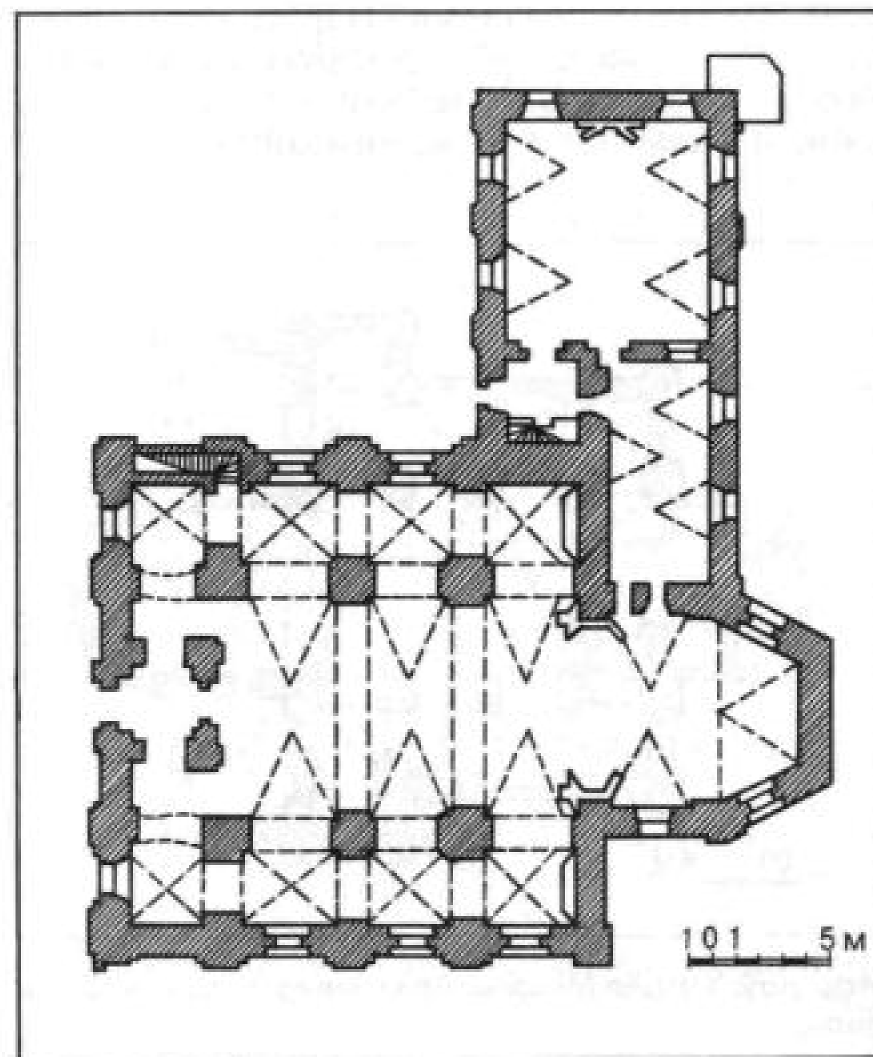
Блізкасць архітэктонікі мінскага і магілёўскага касцёлаў езуітаў адзначала яшчэ А.Квітніцкая [122, с. 13]. Абедзве святыні — трохнефавыя базілікі без трансепта з двухвежавым фасадам-нартэксам. Адрозненні прысутнічалі ў будове алтарнай часткі. У магілёўскім касцёле цэнтральны неф завяршаўся не апсідай, а роўным з ім па вышыні прэсбітэрыем, па баках якога размяшчаліся не купальныя капліцы, а некалькі скошаныя ў плане прамавугольныя сакрысціі. Уласна базіліка мела тое ж трохчасткавае чляненне з вылучаным нартэксам і аналагічную сістэму перакрыццяў — цыліндрычным скляпеннем з распалубкамі на падпружных арках. Купал адсутнічаў, пра што сведчыць малюнак І.Пешкі пачатку XIX ст. і архіўны план [РДВГА, ф. 349, воп. 19, спр. 2504].У 1848 г. над дахам надбудаваны несапраўдны купал, які даволі ўдала паўтараў завяршэнні вежаў і ўзбагачаў сілуэт святыні. Яго можна бачыць на фотаздымках пачатку XX ст. Стылістыка галоўнага фасада адпавядала пераходнаму этапу ад сталага да позняга барока: ордэрная пластыка адначасова насычаная і строгая. Гарызантальныя цягі, унізе амаль класічныя, уверсе набываюць усхваляванасць і складаныя абрысы, што стварае ўражанне барацьбы канструкцыі і формы, масы матэрыялу і духоўных памкненняў. Вежы маюць толькі адзін ярус над узроўнем карніза цэнтральнага нефа ў выглядзе даволі масіўных чацверыкоў, завершаных складанымі шмат'яруснымі барочнымі купалкамі маляўнічага абрысу.

Спецыфічную архітэктоніку, якая ўяўляе творчы сімбіёз праграмнай тэмы езуіцкага будаўніцтва (плана пад купалам і арганізацыі ўнутранай прасторы ў выглядзе лацінскага крыжа)

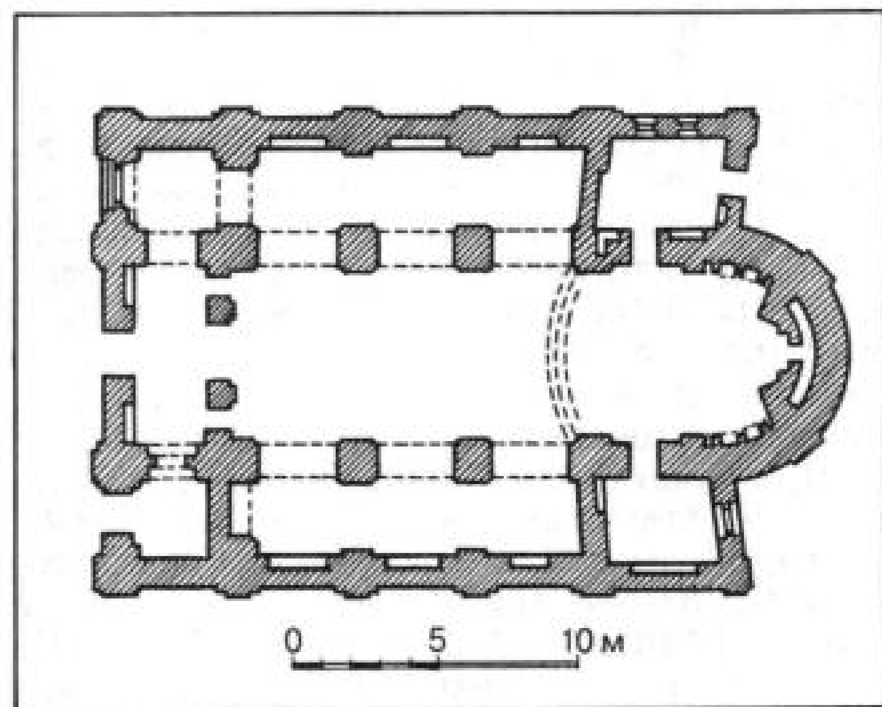
і мясцовай тэндэнцыі да змяншэння ролі трансепта (дзеля міжканфесійнай «мімікрыі»), мае **езуіцкі касцёл Міхаіла Архангела ў Мсціславе** (пабудаваны ў 1730—1739 гг.). У другой палове XVI—XVIII ст. Мсціслаў быў буйным горадам з развітымі рамёствамі і гандлем, з'яўляўся адміністрацыйным цэнтрам Мсціслаўскага ваяводства [136]. Вастрыню міжканфесійнай сітуацыі тут, на ўсходніх межах Рэчы Паспалітай, стварала барацьба пераважна праваслаўнага насельніцтва з экспансіяй каталіцызму, што суправаджалася інтэнсіўным будаўніцтвам касцёлаў і кляштараў розных каталіцкіх ордэнаў.

Першым у Мсціславе прывілеем караля Жыгімонта III Вазы ў 1614 г. быў заснаваны **фарны касцёл**, пры якім у 1637 г. асаджаны законнікі **ордэна кармелітаў**. Верагодна, у той жа час распачата будаўніцтва мураванага касцёла (па фундацыі Караля Якуба Мадалінскага). З 1648 г. Мсціслаў быў ахоплены казацкімі хваляваннямі, у 1654—1661 гг. заняты маскоўскім войскам. Будаўніцтва касцёла кармелітаў завершана ў другой палове XVII ст. Ад таго часу ацалелі каштоўныя фрэскавыя кампазіцыі — «Узяцце Мсціслава рускімі войскамі ў 1654 г.» і «Трубяцкая разня, ці Забойства ксяндзоў», якія з'яўляюцца не толькі творамі манументальнага выяўленчага мастацтва, але і сапраўднымі гістарычнымі крыніцамі [121, с. 96; 244, с. 132].

Рэгіён Мсціслава моцна пацярпеў і ў Паўночную вайну. Менавіта тут 30 жніўня 1708 г. адбыўся гістарычны бой рускіх войскаў са шве-



Мсціслаў. Касцёл Найсвяцейшай Дзевы Марыі ордэна кармелітаў. План.

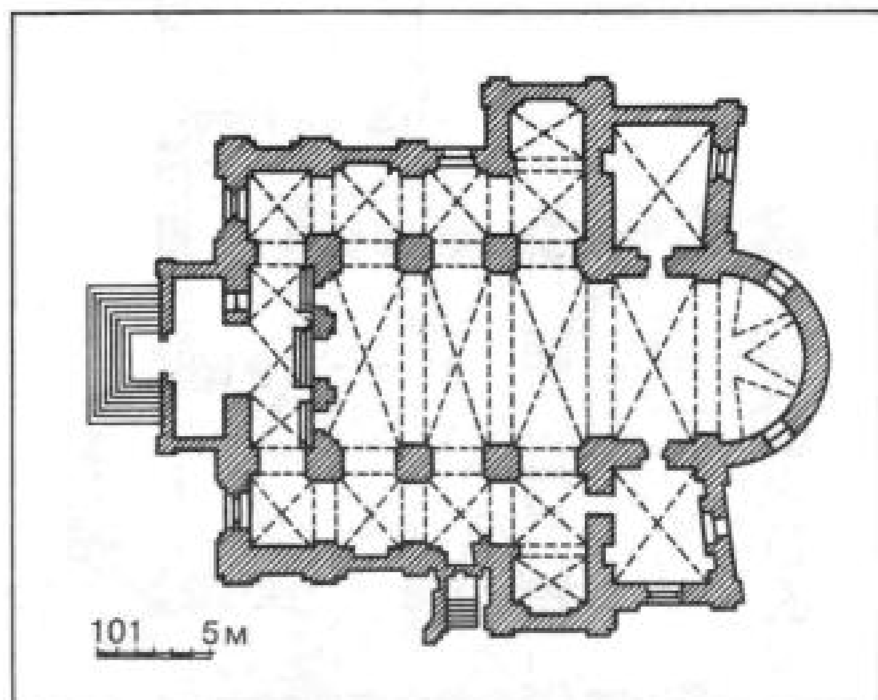


Магілёў. Касцёл св. Францыска Ксаверыя ордэна езуітаў. План.

дамі. Касцёл кармелітаў рэканструяваны ў 1746—1750 гг. у стылі віленскага барока архітэктарам І.К.Глаўбіцам [11, с. 352]. Пра ранняе паходжанне трохнефавай трохчасткавай базілікі без трансепта сведчыць пяціграннная форма апсіды прэсбітэрыя, масіўнасць сцен і апорных слупоў. Аднак магутнасць пласціны фасада-нартэкса спалучаецца з вытанчанымі прапорцыямі ордэра і тэлескапічнай структурай вежаў, хвалістымі абрысамі профіляў і франтона. Інтэр'ер святыні і далучанай да алтарнай апсіды «цёплай» капліцы — гэта багаты сінтэз мастацтваў: разьбу, лепку, фрэскавы роспіс (больш за 20 кампазіцый).

Комплекс касцёла і калегіума езуітаў існаваў у Мсціславе з 1690 па 1820 г. Мураваны касцёл Міхаіла Архангела ўзведзены ў 1730—1739 гг. З ім звязаны імёны славутых архітэктараў: у першую чаргу, Уладзіслава Дзягілевіча (1700—1714), Язэпа Алендзкага (1754—1755), Базыля Шляхты (1762—1764), прафесараў архітэктуры Антонія Абрамсперга, Войцэха Абрапольскага, Мансвета Скакоўскага (канец XVIII ст.) [373, с. 244—245]. Імя архітэктара-будаўніка кас-

цёла дакладна невядома. Параўнаўчы аналіз мсціслаўскіх касцёлаў кармелітаў і езуітаў паказвае, што архітэктура першага, больш ранняга, паўплывала на фарміраванне структуры



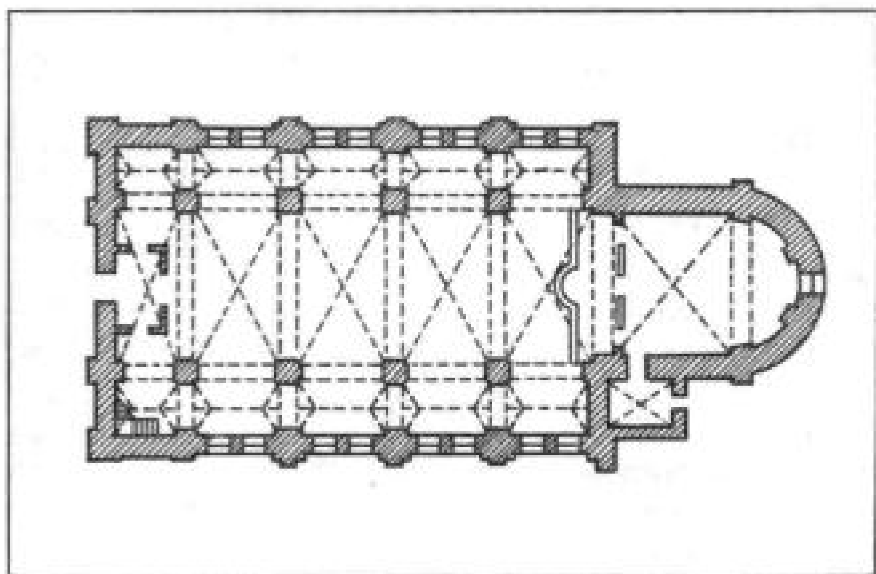
Мсціслаў. Касцёл Міхаіла Архангела ордэна езуітаў. План.

апошняга, але з пэўнымі мадыфікацыямі. Гэта тая ж трохнефавая трохчасткавая базіліка з двухвежавым фасадам-нартэксам, але яе канструкцыі і ўнутраная прастора разлічаны больш дакладна і зроблены больш лёгкімі. Апсіда прэсбітэрыя мае паўкруглае завяршэнне, па баках вімы размешчаны абшырныя сакрыстыі. Найбольш адметны момант архітэктонікі збудавання — наяўнасць трансепта, але ў рудыментарнай форме. Для кананічнай схемы езуіцкай крыжовакупальнай базілікі характэрна роўная вышыня і шырыня цэнтральнага нефа і трансепта, якія ўтвараюць дакладны падкупальны квадрат. У дадзеным выпадку замест класічнага трансепта ў першай ад прэсбітэрыя травеі бакавых нефаў вылучаны больш высокія аб'ёмы, кожны з якіх перакрыты двума крыжовымі скляпеннямі. Такім чынам у плане збудавання ўтвараецца лацінскі крыж, але падкупальны квадрат і адпаведна сапраўдны купал тут адсутнічаюць. Падобны трансепт, які не звязвае арганічна паміж сабою канструкцыю збудавання і семантыку кампазіцыі, а толькі вольна інтэрпрэтуе яе, можна назіраць у шэрагу сакральных збудаванняў XVIII ст.

У 1832 г. касцёл і будынкі калегіума ў Мсціславе перададзены праваслаўнаму Тупічэўскаму манастыру. У 1836 г. распрацаваны праект рэканструкцыі касцёла пад Мікалаеўскі сабор [РДГА, ф. 1289, воп. 2, спр. 735, арк. 1, 2], паводле якога над дахам надбудаваны паўсферычны купал на круглым барабане, а над вежамі — невялікія паўсферычныя купалы, што надало збудаванню рысы посткласіцызму. Адначасова пад царкву Аляксандра Неўскага рэканструяваны мураваны касцёл бернардзінцаў Дзевы Марыі, пабудаваны ў Мсціславе ў 1727 г. па фундацыі Івана Туркі, харунжыя віцебскага. Касцёл гэты вядомы па піктаграфічнай карце бернардзінскіх кляштараў ВКЛ XVIII ст., быў злучаны з езуіцкім касцёлам падземным ходам, знішчаны ў 1930-я гг.

Да групы езуіцкіх трохнефавых базілік без трансепта мінска-магілёўскага рэгіёну далучаецца таксама **касцёл св. Пятра і Паўла ў Бабруйску**. Фарны касцёл фундаваны тут у 1615 г. старостам бабруйскім Пятром Трызнам, які ў 1625 г. «асадзіў пры ім айцоў-езуітаў» [365, с. 251]. На працягу існавання ў горадзе езуіцкай калегіі (1625—1773) з ёй звязаны імёны знакамітых архітэктараў: Уладзіслава Дзягілевіча (1699—1700), Казіміра Мацелякоўскага (1735—1736), Тамаша Жаброўскага (1746), Габрыэля Лянкевіча (1747—1748) і Францішка Карэва (1757—1758) [373, с. 231]. Аднак час будаўніцтва мураванага касцёла акрэслены ўдзелам у ім муляра Якуба Руофа (1732—1747). «Люстрацыйны інвентар касцёла Бабруйскай калегіі езуітаў» [РДАСА, ф. 2188, воп. 1, спр. 60, арк. 1] ад 10 студзеня 1774 г. паведамляе: «Касцёл мураваны на тракце, па вуліцы Вялікай... фронт касцёла з 2 вежамі з муру высока ўзнесены, паміж якім фацыята (цэнтральная мансардная частка фасада) мурованая, на якой кружганак (балкончык) драўляны з балясамі стары. На вежах купалы пакрыты бляхай белай з кружганкамі вакол, крыжы з ветракамі (флюгерамі). У тых купалах з аднаго боку гадзіннік з боем, а на другім баку матэматычны компас, унутры званы... У фрамугах тых вежаў статуі драўляныя на пастаментах мураваных св. Ігнацыя, св. Бергіяша, св. Ксаверыя і св. Станіслава...»

Пры будаўніцтве ў першай палове XIX ст. бабруйскай ваеннай крэпасці былы езуіцкі касцёл карэнным чынам перабудаваны пад цэйхгаўз [11, с. 63—64]. Паводле абмерных чарцяжоў таго часу [РДВГА, ф. 349, воп. 3, спр. 5894, 5895, 5896], касцёл — трохнефавая базіліка без трансепта з паўкруглым завяршэннем прэсбітэрыя, дзвюма сіметрычнымі сакрыстыямі па баках вімы і двухвежавым фасадам-нартэксам.



в. Крывошын. Касцёл Апёкі Найсвяцейшай Дзевы Марыі ордэна езуітаў. План.

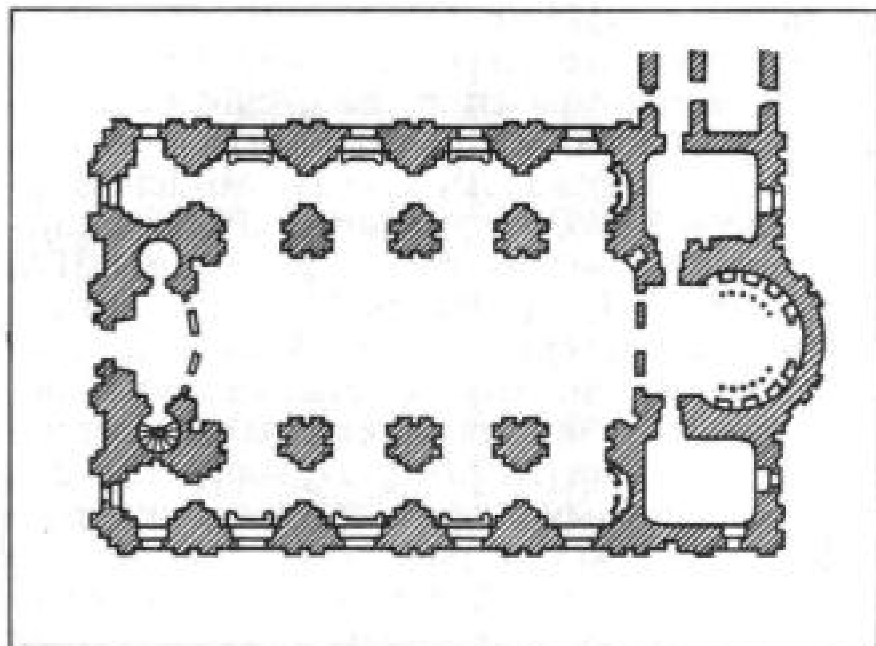
Вежы падзяляліся на тры ярусы, паміж верхнімі чацверыкамі размяшчаўся фігурны франтон з валютамі. Унутры нефы былі перакрыты цыліндрычнымі скляпеннямі з распалубкамі на здвоеных падпружных арках, якім на фасадах адпавядалі здвоеныя пілястры, у чым можна бачыць прыкмету позняга барока. Пры ўваходзе месціўся «хор мураваны на 2 філярах са сходамі з абодвух бакоў» і невялікія хоры над сакрыстыямі. Галоўны алтар, які ўключаў восем познебарочных скульптур святых, шэсць бакавых алтароў, амбон — усё сакральнае начынне інтэр'ера было драўлянае, добрай «сніцарскай работы», майстроў Язэпа Шылы і Антона Марціноўскага. Сцены былі распісаны «al fresko», а сярод абразоў знаходзіліся «сармацкія» данатарскія партрэты караля Жыгімонта III Вазы і П. Трызны [347, с. 10]. Вядома, што касцёл да таго ж пацярпеў ад пажару ў 1885 г.

Да разгледжанай групы помнікаў езуіцкага храмабудаўніцтва перыяду позняга барока мінска-магілёўскага рэгіёну далучаецца група, якую можна вызначыць як палескую. Даволі незвычайным з'яўляецца размяшчэнне рэзідэнцыі ордэна езуітаў у в. Крывошын (былое мястэчка, сучасны Ляхавіцкі раён). Існуе лацінскі афарызм, які перакладаецца так: «Бернард любіў даліны, Бенедыкт — горы, Францыск — невялікія гарады, Ігнацій — знакамітыя сталіцы», дзе маюцца на ўвазе заснаваныя гэтымі людзьмі розныя каталіцкія ордэны, якія мелі пэўныя традыцыі размяшчэння сваіх місій у тых ці іншых месцах. Як бачым, ордэн езуітаў, заснаваны ў 1534 г. св. Ігнаціем Лаёлам, размяшчаўся ў асноўным у буйных гарадах.

У Крывошыне рэзідэнцыя езуітаў асаджана ў 1620 г. пры драўляным касцёле, фундаваным у 1588 г. біскупам віленскім Юрыем Радзівілам і прыпісана да нясвіжскага калегіума езуітаў [РДАСА, ф. 2188, воп. 1, спр. 43, 51]. Мураваны **касцёл Апёкі Найсвяцейшай Дзевы Марыі** пабудаваны, па адных крыніцах, у 1679 г. [365, с. 337], па другіх — у 1740 г. [11, с. 254], што больш верагодна па яго стылявых характарыстыках. Мураваны галоўны алтар, дзе мясціўся славуты цудатворны абраз Маці Божай Крывошынскай, выкананы па фундацыі ксяндза Міхаіла Кяршкоўскага. У 1863 г. крывошынскі касцёл езуітаў карэнным чынам рэканструяваны [РДГА, ф. 1789, воп. 14, спр. 21, арк. 1—1а] пад праваслаўную Пакроўскую царкву ў псеўдарускім стылі: цалкам зменена пластыка бакавых нефаў і галоўнага фасада, узведзены масіўны несапраўдны купал [НГАБ, ф. 27, воп. 6, спр. 23]. Аднак у асноўным ацалела архітэктоніка трохнефавай базілікі без трансепта і архітэктурная пластыка інтэр'ера. Цэнтральны неф завершаны выцягнутым прэсбітэрыем з паўкруглай алтарнай сцяной і адной паўднёвай сакрыстыяй. У адрозненне ад езуіцкіх базілік мінска-магілёўскага рэгіёну крывошынскі касцёл мае не трохчасткавае, а чатырохчасткавае чляненне базілікі, завершанай з захаду масіўнай аб'ём-

в. Крывошын. Касцёл Апёкі Найсвяцейшай Дзевы Марыі ордэна езуітаў. Сучасны стан.

най пласцінай двухвежавага фасада-нартэкса, вежы істотна перабудаваны ў псеўдарускім стылі. Ордэрны дэкор інтэр'ера захаваў элементы аўтэнтычнага характару ў стылістыцы позняга барока: слаістыя пілястры, хвалісты пра-



в. Юравічы. Касцёл Раства Дзевы Марыі ордэна езуітаў. План.

філяваны антаблемент, вытанчаныя ляпныя дэталі. Адзначым, што апорныя канструкцыйныя вузлы першай ад прэсбітэрыя травеі бакавых нефаў умацаваны контрфорсамі, магчыма, існаваў ці меркаваўся рудыментарны трансепт.

Кола езуіцкіх трохнефавых базілік без трансепта завяршае **касцёл Раства Дзевы Марыі ў в. Юравічы** (Калінкавіцкі раён). Першыя звесткі пра рэзідэнцыю ордэна ў гэтым невялікім мястэчку на Беларускім Палессі тычацца 1677—1678 гг. і звязаны з прывілеямі караля Яна III Сабескага [122, с. 19]. Спачатку пабудовы комплексу (як звычайна) былі драўляныя, знішчаны пажарам у 1705 г. Мураваны касцёл узведзены ў 1726—1746 гг. (амаль адначасова з бабруйскім і крывошынскім касцёламі езуітаў). У «Люстрацыйным інвентары Юравіцкай калегіі езуітаў», складзеным 22 снежня 1773 г. пасля касацыі ордэна, адзначана: «Касцёл вялікі, мураваны, пышны, дахаўкамі крыты, з 2 вежачкамі наперадзе...» У адной з вежаў быў вялікі гадзіннік, які біў кожную чвэрць гадзіны, у другой — «званоў дужых 3» [РДАСА, ф. 2188, воп. 1, спр. 54, арк. 2—5а]. Вежы на той час былі пакрыты меднымі лістамі, але яшчэ незавершаны. У 1817 г. комплекс быў перададзены бернардзінцам і складзена яго апісанне [НБВУ. АР, ф. 4, спр. 2111]. У 1832 г. касцёл перароблены пад праваслаўную царкву, сёння знаходзіцца ў напаўразбураным стане.

Паводле абмерных чарцяжоў касцёла, выкананых у 1835 і 1865 гг. [РДГА, ф. 1293, воп. 167, спр. 75], гэта — трохнефавая базіліка без трансепта з двухвежавым фасадам-нартэксам і апсідай прэсбітэрыя з паўкруглым алтарным завяршэннем, роўная па вышыні з цэнтральным нефам, але з больш нізкім асобным дахам. Па баках апсіды размешчаны сіметрычныя двухпавярховыя прамавугольныя сакрыстыі. Чатырохчасткавая ўнутры структура базілікі юравіцкага касцёла амаль адпавядае крывошынскаму, аднак малюнак плана і арганізацыя прасторы маюць значна больш выразны позьнебарочны характар. Апорныя слупы складанай канфігурацыі, адпаведна ім нефы і травеі падзелены здвоенымі і слаістымі падпружнымі аркамі. Ступеньчаты абрыс вертыкальных апор надаваў цякучасць і неакрэсленасць прасторы травей, якія маюць авальны план і перакрыты авальнымі скляпеннямі. Уваходная частка нартэкса таксама мела форму авала, па баках якога месціліся вітыя ўсходы на хоры. Як вядома, авальны план — улюбёная форма заходнееўрапейскага барока, якая дазваляла стварыць геаметрычна адвольную прастору інтэр'ера. Галоўны фасад мае складаную выпукла-ўвагнутую структуру, гарманічныя суадносіны якой паступова мяняюцца пры ўспрыманні з розных пунктаў агляду. Звязкі пілястраў разрываюць гарызантальныя прафіляваныя цягі, карункавыя абрамленні праёмаў і нішаў-табернакулаў ствараюць вытанчаную святлоценявую нюансіроўку і зменлівую гармонію форм. Трэба адзначыць вялікае падабенства галоўнага фасада юравіцкага касцёла з фасадам касцёла езуітаў у Камянцы-Падольскім (Украіна), узведзеным у 1731—1772 гг. паводле праекта вядомага «на ўсходніх крэсах» архітэктара Паўла Гіжыцкага. Інтэр'ер святыні аздаблялі дзевяць алтароў, галоўны з якіх названы ў інвентары 1817 г. «старасвецкім», з абразам Маці Божай, выкананы яшчэ да завяршэння будаўніцтва касцёла ў 1732 г. разьбяром Тарасам Аршыцкім і вызалачаны майстрам Сцяпанам Пятроўскім [РДАСА, ф. 2188, воп. 4, спр. 3221, арк. 8, 9].

Архітэктоніка і стылістыка **касцёла езуітаў св. Станіслава ў Пінску** (палескі рэгіён) вылучаецца сярод іншых святынь ордэна. Гісторыя яго будаўніцтва працяглая і складаная. У 1631 г. староста пінскі Станіслаў Альбрыхт Радзівіл асадзіў у горадзе езуітаў, рэзідэнцыя якіх спа-

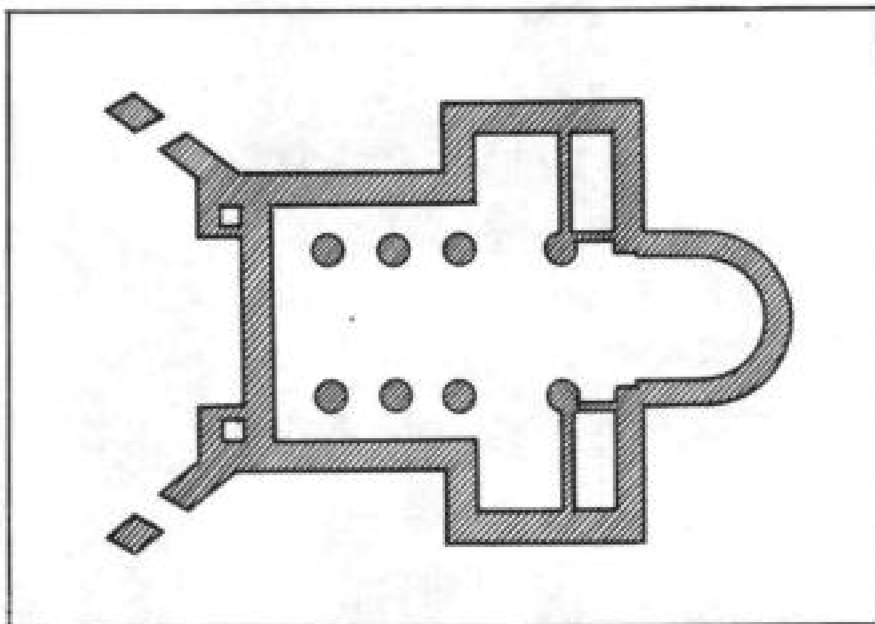
чатку мела драўляную капліцу [365, с. 284]. У 1635 г. закладзены падмуркі мураванага касцёла, які быў асвячоны ў 1646 г., але будаўніцтва яго працягвалася. У 1651 г. пры ім, у «адпаведнасці з праектам», пачалі ўзводзіць двухпавярховы мураваны калегіум. Кіраваў будаўніцтвам «архітэктар рамяства мулярскага» Матэвуш Фалькоўскі [3, с. 33]. Гэтае імя адсутнічае ў вядомым «Слоўніку мастакоў-езуітаў», але яго аўтограф ў альбоме Бернардоні, магчымы ўдзел майстра ў перабудове жодзішкаўскага кальвінскага збору пад езуіцкі касцёл св. Тадэвуша (пра што мы ўжо пісалі), а таксама два будаўнічыя кантракты, заключаныя ім з кіраўніцтвам пінскай калегіі, сведчаць пра актыўную ролю М. Фалькоўскага ў езуіцкім будаўніцтве сярэдзіны XVII ст. З кантракта, які быў падпісаны М. Фалькоўскім і Рыгорам Валовічам 7 сакавіка 1654 г., вынікае, што яны — «жыхары Вільні». Вядомы таксама імёны іншых будаўнікоў комплексу: муляраў Станіслава Багдзевіча (1638—1639) і Крыштофа Стэфановіча (1653—1654).

Падчас «казацкіх войнаў» у 1657 г. быў закатаваны вядомы езуіт-палеміст Андрэй Баболя, так званы «пінскі апостал», які прапаведаваў яшчэ і ў Бабруйску. Мошчы А. Баболі доўгі час захоўваліся ў крыпце касцёла, а ў 1823 г. перанесены ў Полацкую езуіцкую акадэмію ў сувязі з яго кананізацыяй. Падчас вайны сярэдзіны XVII ст. моцна пацярпеў увесь комплекс пінскай калегіі, пасля яе заканчэння павялічваецца колькасць дакументаў і кантрактаў, звязаных з будаўніцтвам калегіума і аднаўленнем касцёла. У іх прысутнічаюць імёны «майстроў рамяства каменнага, жыхароў віленскіх» — Даніэля Драздоўскага, Якуба Вайтаховіча, Яна Вінцэнта

Пінск. Касцёл св. Станіслава ордэна езуітаў. Галоўны фасад.

Пінск. Касцёл св. Станіслава і калегіум езуітаў. Здымак 1930-х гг.

Сальвадора («віленскага магістра»), Войцэха Ярашэвіча, Балтазара Шынкера, Казіміра Пятроўскага, Яна Талкача [3, с. 34]. У канцы XVII ст. і на працягу ўсяго XVIII ст. у дакументах трапляюцца імёны архітэктараў Рыгора Энгела і Яна



Пінск. Касцёл св. Станіслава ордэна езуітаў. План.

Клауса (звязаны таксама з будаўніцтвам драўлянага Троіцкага касцёла езуітаў у Слуцку), Францішка Карэва і Язэпа Алендзкага (вядомы па раней разгледжаных езуіцкіх помніках) [373, с. 247]. У 1748—1777 гг. работы працягваў прафесар архітэктуры Матэвуш Кісялеўскі. Узгадваюцца імёны цесляў, кавалёў, мастакоў, злотнікаў, якія ўдзельнічалі ў аздабленні інтэр'ера святыні.

У «Люстраным інвентары пінскага езуіцкага калегіума», які быў зроблены пасля касацыі ордэна ў 1773 г. [РДАСА, ф. 2188, воп. 1, спр. 49, арк. 1], пазначана, што касцёл незавершаны пасля пажару, ад якога пацярпеў папярэдні, і абвалу яго скляпенняў, «новы ад фундамента, у форме крыжа, вялікі і пышны», мае дзве вежы, аздоблены балкончыкам, пакрыты гонтам і меднымі лістамі. Падкрэслены таксама адметнасці святыні: «Вежы гэтыя падперты 2 бакавымі скрыдламі, нанова ад фундамента, вышынёй роўна з магістрацкім мурам. Пад бакавой па правай руцэ капліцай склеп мураваны, у ім цела Баболі». У 1787 г. касцёл перайшоў да уніятаў і быў перароблены пад царкву, пасля 1795 г. — пад праваслаўную, у гонар Нараджэння Багародзіцы. Складаная гісторыя напаткала пінскі езуіцкі комплекс таксама ў XIX і XX ст.: пажары, перадачы ў розныя ведамствы, рэканструкцыі і рэстаўрацыі. У 1956 г. касцёл цалкам знішчылі, на сённяшні дзень ацалеў толькі трохпавярховы мураваны будынак калегіума, пасля Полацка буйнейшага на Беларусі [219, с. 127—130]. Цалкам комплекс пінскага езуіцкага калегіума вядомы па абмерных чарцяжах 1800 г. і фотаздымках пачатку XX ст., з якіх вынікае, якую значную ролю адыгрываў гэты архітэктурны ансамбль у горадабудаўнічай сітуацыі і забудове цэнтра. Даволі ўмоўная схема планіроўкі касцёла прысутнічае на сітуацыйным плане комплексу канца XVIII ст. [3, с. 33].

Гісторыка-мастацтвазнаўчы аналіз архітэктуры касцёла св. Станіслава дазваляе зрабіць выснову, што яго агульная архітэктоніка сягае у асноўным да першай паловы XVII ст. (часоў ранняга барока), а стылістыка форм належыць пераважна да другой паловы XVIII ст. Па планавай схеме храм уяўляў сабою трохнефавую базіліку з трансептам і паўкруглым прэсбітэрыем, роўнымі па вышыні і шырыні цэнтральнаму нефу. Своеасаблівасцю святыні з'яўляюцца вельмі вузкія бакавыя нефы (гэтую адметнасць мы лічым рэгіянальнай: вузкія бакавыя нефы мае касцёл францысканцаў у Пінску і меў касцёл бернардзінак у Брэсце). У дадзеным выпадку гэта дазволіла «апрануць» базіліку ў суцэльны двухсветлавы аб'ём, зрабіўшы яе «псеўдабазілікай» (накшталт гродзенскага фарнага касцёла) і падкрэсліць такім чынам форму лацінскага крыжа ў агульных масах збудавання. Унутры гэтай велічнай крыжовай кампазіцыі былі схаваны ўбудаваныя ў трансепт сакрыстыі і паўсферычны купал. Пазней над сяродкрыжжам надбудавалі несапраўдны барабан з цыбулепадобным верхам для ўзбагачэння сілуэта збудавання.

Незвычайную стылістыку меў галоўны фасад святыні. Першапачаткова нартэкс у ёй адсутнічаў, чацверыковыя вежы выступалі ўперад, утвараючы паміж сабою адкрытую прастору, пазней забудаваную паводле «ілюстрацыйнага інвентара» «фацыятай», верагодна, Янам Тупальтам. Ім жа ўзведзены, па дакументах, верхнія ярусы вежаў, пэўная «кволасць» якіх абумоўлена малымі памерамі бакавых нефаў, і спецыфічныя «скрыдлы» — падпорныя сценкі, пастаўленыя дыяганальна да вежаў. Яны стварылі прасторава-разгорнутую структуру фасада (раней вельмі вузкага), зрабілі яго больш устойлівым і гасцінным. Абрысы «скрыдлаў» на абмерным чарцяжы 1800 г. і здымках XX ст. некалькі адрозніваюцца: у першым выпадку ён ступеньчаты, у другім — гарызантальны і рытмічна аздоблены цыбулепадобнымі галоўкамі, што,

верагодна, было зроблена пры перабудове іх пад званіцу праваслаўнай царквы.

Дзеля выяўлення ўсяго кола рэгіянальных стылістычных адметнасцей у кантэксце езуіцкага храмабудаўніцтва на Беларусі неабходна перанесціся ў яе паўночны полацка-віцебскі рэгіён, які быў адносна блізкі да сталіцы дзяржавы — Вільні і больш за іншыя рэгіёны знаходзіўся пад яе культурным уплывам. Рэзідэнцыя езуітаў у Полацку заснавана ў 1579 г. (па часе — другая пасля Вільні на тэрыторыі ВКЛ і першая на тэрыторыі сучаснай Беларусі). Роля Полацка ў гісторыі ордэна унікальная — ён стаў не толькі першым, але і апошнім яго прытулкам на беларускіх землях. Летам 1580 г. пад патранатам караля Стэфана Баторыя і намаганнямі вядомага езуіта, палеміста і прапаведніка Пятра Скаргі тут быў заснаваны калегіум — пяцікласная навучальная ўстанова філалагічна-тэалагічнага профілю, дзе выкладаліся лацінская і грэчаская мовы, рыторыка, паэтыка, антычная літаратура і Свяшчэннае Пісанне. Навучэнцы выхоўваліся ў духу адданасці каталіцызму і справе ордэна.

Каралеўскім фундушам 1582 г. полацкім езуітам былі перададзены ўсе праваслаўныя цэрквы і манастыры горада, за выключэннем Сафійскага сабора [РДГА, ф. 823, воп. 1, спр. 43]. Першапачаткова будынкі калегіума меркавалася ўзвесці на востраве ў цячэнні Заходняй Дзвіны, на месцы манастыра Іаана Прадцечы. Аднак пазней першыя драўляныя будынкі касцёла і калегіума ўсё ж пачалі будаваць на высокім правым беразе ракі, непадалёку ад Сафійскага сабора, паміж Верхнім замкам і рынкавай плошчай горада, пра што сведчыць адпаведная каралеўская грамата. **Езуіцкі касцёл** быў асвячоны ў гонар **Звеставання Дзеве Марыі і св. Стэфана**, нябеснага патрона караля-заснавальніка.

У XVII ст. драўляны **комплекс калегіума езуітаў у Полацку** неаднаразова цярпеў ад пажараў. У канцы стагоддзя было распачата ўзвядзенне мураванага касцёла, па інфармацыі А.Квітніцкай, паводле праекта італьянскага дойліда [122, с. 21]. Будаўніцтва святыні ў асноўным завершана ў 1738 г. 15 жніўня 1745 г. яна кансекравана [РДАСА, ф. 2188, воп. 4, спр. 3295, арк. 1], але аздабленне інтэр'ера працягвалася да 1766 г. На час будаўніцтва касцёла прыпадае ўдзел у ім і выкладанне ў калегіуме вядомых архітэктараў-езуітаў: У. Дзягілевіч (1695—1698), Р. Энгел (1698—1699), Казімір Мацялкоўскі (1705—1710 і 1733—1735), муляр Бенедыкт Мезер (1735—1738), а пазней Марцін Пачобут (1748—1753), Я. Алендзкі (1759—1760), Б. Шляхта (1760—1762), А. Жаброўскі (1766—1769) і інш. [373, с. 248—249]. Відавочна, што пры наяўнасці такіх шматлікіх і высокакваліфікаваных кадраў будаўніцтва касцёла і калегіума ажыццяўлялася ўласнымі сіламі. Вядома, што купал святыні ўзводзіў архітэктар-езуіт Габрыэль Лянкевіч, які атрымаў прафесійную адукацыю ў Заходняй Еўропе [362, с. 131]. У стварэнні галоўнага алтара прымаў удзел мастак Сымон Чаховіч, над сніцарскім аздабленнем інтэр'ера працавалі разьбяры Антон Лазуровіч і Тамаш Быковіч. Арган касцёла ў 1765—1766 гг. зрабіў італьянскі майстар Дамінік Адам Касперыні. У 1838 г., пры перабудове касцёла пад праваслаўны Мікалаеўскі сабор, арган быў вывезены ў віленскі касцёл св. Іаана (універсітэцкі).

У 1750 г. на месцы ў чарговы раз знішчанага пажарам драўлянага калегіума пачалі мураваць новы грандыёзны комплекс, які разам з касцёлам стварыў велічны архітэктурны ансамбль (агульная плошча 7180 м^2). Будаўніцтва ішло ў некалькі этапаў. На першым этапе быў узведзены трохпавярховы Е-падобны корпус, павернуты галоўным фасадам з парадным уваходам на поўдзень, у бок Заходняй Дзвіны. Размяшчэнне масіўнага будынка на высокім надпойменным плато запатрабавала ўмацавання берага мураванай падпорнай сцяной. У аснаванне былі закладзены мураваныя падземныя вадасцёкі, якія дрэнажыравалі глебу, сутарэнні таксама былі абсталяваны вадасцёкамі, у сценах убудаваны вентыляцыйныя ходы, а пад цаглянымі і кафлянымі падлогамі праходзілі ацяпляльныя каналы — высокі ўзровень тагачаснага тэхнічнага забеспячэння і камфорту.

На тэрасе перад галоўным фасадам быў разбіты рэгулярны сад. Па восі параднага вестыбюля размяшчаўся вялікі выступаючы аб'ём, на першым паверсе якога знаходзілася трапезная, дзе на сценах віселі карціны і быў амбон, аздоблены ў тэхніцы стука. Верхні паверх над трапезнай займала славутая бібліятэка калегіума, якая на час расфарміравання ўключала 40 000 тамоў і з'яўлялася найбагацейшым кнігазборам на Беларусі. Аснову кніжнага фонду складалі выданні XVI—XVIII ст. на польскай, лацінскай, французскай і нямецкай мовах; літаратура, выдадзеная на Беларусі, у тым ліку ва ўласнай друкарні калегіума. Сярод іх падручнікі па ўсеагульнай геаграфіі і гісторыі Рыма, слоўнікі, творы Я.Кахаваноўскага, П.Скаргі, М.Карыцкага, Н.Мусніцкага, А.Нарушэвіча і інш. У бібліятэцы захоўваліся таксама старажытныя рукапі-

сы, каралеўскія граматы і іншыя дакументы, дысертацыі, энцыклапедычныя выданні і дапаможнікі па асобных дысцыплінах.

Бакавыя крылы калегіума мелі калідорную планіроўку. Светлыя аднабаковыя калідоры злучалі на трох паверхах 105 манаскіх келляў, перакрытых так званымі «езуіцкімі» скляпеннямі — з падвойнымі распалубкамі на вуглах. Калідор правага крыла далучаўся да алтарнай часткі касцёла, арыентаванай на захад, да Рыма.

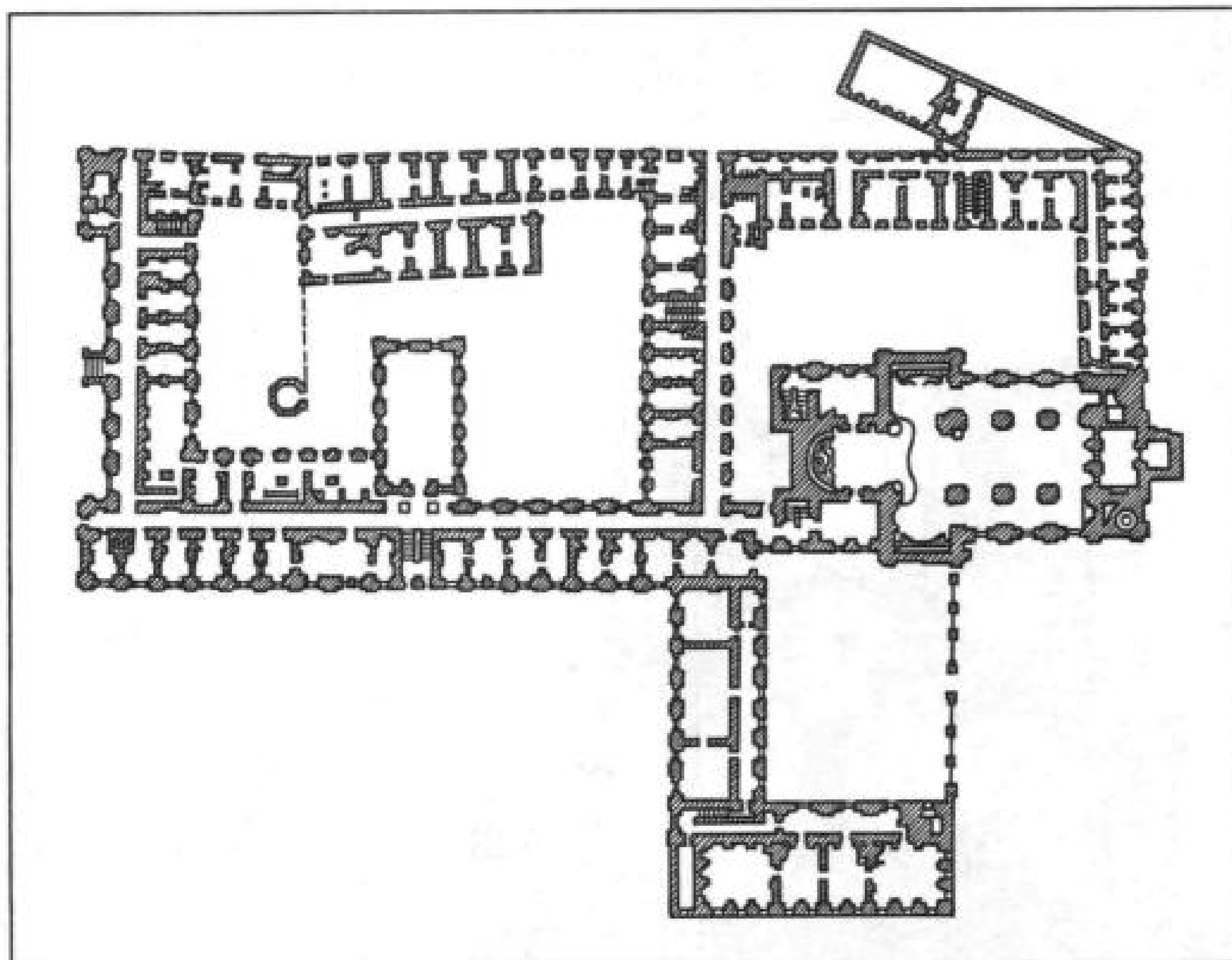
Калі ў 1773 г. (праз год пасля першага падзелу Рэчы Паспалітай) булай папы Кліменція XIV ордэн езуітаў быў скасаваны. Кацярына II, насуперак папскай буле, вырашыла захаваць ордэн у сваёй дзяржаве — і цэнтрам яго знаходжання стаў Полацк, які ўвайшоў у склад Расійскай імперыі. У той жа час на астатняй тэрыторыі ВКЛ маёмасць езуітаў перайшла да Адукацыйнай камісіі пад началам І.Л.Храптовіча, а на базе езуіцкіх калегіумаў пачалі стварацца свецкія школы. У Полацку працягвалася будаўніцтва: да 1778 г. паралельна падоўжнай восі касцёла (на поўдзень ад яго) пабудаваны трохпавярховы корпус, на першым паверсе якога знаходзілася друкарня, на другім — вучылішча, на трэцім — тэатр, які меў багатыя дэкарацыі.

У 1780 г. Полацк наведала Кацярына II (гэта спрыяла чарговай актывізацыі будаўніцтва калегіума): прамавугольны перыметр асноўнага корпуса замкнулі адна-двухпавярховыя мураваныя гаспадарчыя будынкі з праезнай брамай у двор. Акрамя лямусаў, стайняў, рамізніцкай, пякарні тут размяшчаліся сталярная і слясарная майстэрні, суконная фабрыка, аптэка з лабараторыяй і сушыльняй лекавых траў.

У лютым 1784 г. у Полацк прыбыў прафесар архітэктуры Габрыэль Грубер, славенец па паходжанні, які з 1785 г. выконваў абавязкі кіраўніка ордэна. Гэта быў чалавек выключных здольнасцей, валодаў еўрапейскімі мовамі і глыбокімі ведамі ў вобласці гуманітарных і прыродазнаўчых навук (філасофія, тэалогія, матэматыка, фізіка, астраномія), быў доктарам медыцыны і выдатным мастаком, хаця звычайна яго характарызуюць як архітэктара і матэматыка. Прынамсі гэтыя дысцыпліны ён выкладаў у полацкім езуіцкім калегіуме. Паводле яго праекта пабудаваны новы корпус, які злучыў галоўны і тэатральны карпусы: тут знаходзіліся пінакатэка, аздобленая ўласнымі фрэскамі Грубера, музей, дзе захоўваліся 484 архітэктурныя гравюры, хімічная лабараторыя, абсерваторыя і кабінеты па розных дысцыплінах (фізічны, прыродна-гістарычны, мінералагічны, этнаграфічны і інш.). У архітэктурным кабінеце былі прадстаўлены мадэлі класічных ордэраў, канструкцыйныя вузлы і фундаменты збудаванняў. Менавіта з полацкім езуіцкім калегіумам звязаны пачатак прафесійнай архітэктурнай адукацыі на Беларусі: тут існавалі два факультэты цывільнай і ваеннай архітэктуры, на якіх у 1802 г. навучалася каля 40 чалавек.

У 1800 г. Грубер стаў першым рэктарам новага калегіума ў Пецярбургу. Ён меў вялікі ўплыў на расійскага імператара Паўла I, пры пасрэдніцтве якога ў 1801 г. атрымаў фармальны дазвол папы Пія VII на прызнанне ордэна ў межах Расійскай імперыі, а ў 1802 г. абраны яго генералам. У 1814 г. ордэн езуітаў цалкам адноўлены папам Піем VII ва ўсім свеце. На базе калегіума ў 1812 г. была створана вышэйшая навучальная ўстанова — Полацкая езуіцкая акадэмія (праіснавала да 1820 г.), якая падначальвалася генералу езуіцкага ордэна і міністру асветы Расійскай імперыі. Ёй падпарадкаваліся ўсе езуіцкія школы ў Расіі: у Рызе, Дынабургу, Оршы, Мсціславе, Магілёве, Адэсе, Віцебску, Астрахані. Дзякуючы ёй горад квітнеў, але асабліва святочна выглядаў 1 жніўня, калі ў езуіцкіх школах пачыналіся вакацыі. Як зазначае выхаванец акадэміі, адзін з пачынальнікаў беларускай літаратуры Ян Баршчэўскі: «У той дзень горад Полацак мог стаць сталіцаю ўсёй Белай Русі; шум і грукат вазоў адзываўся па ўсім горадзе; з'язджаліся абывацелі: адны — на ўрачыстасці ў дзень святога Ігнація Лаёлы, другія — каб падзякаваць за турботы тым, хто глядзеў іхніх дзяцей, іншыя, каб пабыць у тэатры, бо вучні Полацкай акадэміі звычайна да гэтых дзён рыхтавалі пастаноўку; з'язджаліся гандляры з усіх бакоў і найвыгадней збывалі свае тавары» [21, с. 110]. Апанаваны вялікім пачуццём да горада свайго дзяцінства, ён працягвае: «Думкі мае, акрыленые ўспамінамі, імчаць да празрыстых вод Палаты. Памятаю грандыёзныя купалы горада, які магу назваць родным; сціплую дахоўку святога для мяне будынка, яго доўгія калідоры і прыцемак свечак у вялікім касцёле, і хваласпевы пад яго стракатым скляпеннем... Там, там калыска маёй маладосці!»

Дзейнасць езуітаў спынена паводле Указа Аляксандра I ад 13 сакавіка 1820 г. аб высылцы езуітаў з Расійскай імперыі. Акадэмія зачыняецца, будынкі і маёмасць езуітаў перадаюцца ордэну піяраў, якія валодалі імі да 1830 г., калі і гэты ордэн быў скасаваны. Бібліятэчныя зборы



Полацк. Комплекс касцёла св. Стэфана і калегіума езуітаў. План паводле абмераў 1828 г.

разукамплектаваны і разасланы ў Пецярбург (389 старадрукаў), Сімбірск (2080 кніг). Частка іх праз Віцебскую духоўную семінарыю трапіла ў Кіеўскую духоўную акадэмію і г.д. У былым калегіуме размясціўся Полацкі кадэцкі корпус. Касцёл у лютым 1833 г. быў пераасвячоны ў праваслаўную царкву ў гонар св. Мікалая Мірлікійскага, якая пазней стала кафедральным саборам Полацка-Віцебскай епархіі. Пад кіраўніцтвам капітана Анатовіча праведзены абмеры былых езуіцкіх муроў [РДВГА, ф. 418, ВУА, спр. 141].У гэты час комплекс падвяргаўся рэканструкцыі па праекту полацкага епархіяльнага архітэктара А.Порта, але, як сведчыць малюнак Н.Орды другой паловы XIX ст., значных змен у яго вонкавым аблічны не адбылося. Тое ж бачна і на старых паштоўках Полацка пачатку XX ст. Існуюць таксама больш раннія абмерныя чарцяжы 1793 г. [РДГА, ф. 485, воп. 1, спр. 241].

Характэрна, што за надзвычайнай сацыяльна-гістарычнай значнасцю полацкай рэзідэнцыі езуітаў, маштабамі яе культурна-асветніцкай дзейнасці, грандыёзнасцю архітэктурнага ансамбля, які адыгрываў дамінантную ролю ў горадабудаўнічай сітуацыі, мастацтвазнаўчы аналіз архітэктуры ўласна касцёла звычайна заставаўся ў цені: самае большае — канстатаваліся яго значныя памеры (у плане — 24 × 47 м і вышыня вежаў — 60 м) і архітэктанічная схема (трохнефавая крыжова-купальная базіліка з двухвежавым фасадам). У той жа час з-за пэўнай тыповасці гэтай схемы ён быццам не ўяўляў цікавасці для даследчыкаў ні як самастойнае мастацкае цэлае, ні як этапная з'ява ў развіцці беларускага барока.

Ва ўсіх сучасных даведніках і навуковых даследаваннях пабудова касцёла св. Стэфана датуецца адным 1738 г., што разам з датай кансекрацыі (1745) адносіць яго ўзвядзенне да часоў росквіту віленскага барока, для якога полацкая святыня выглядае вельмі архаічна і спрошчана. На самай справе, у 1738 г. будаўніцтва касцёла было амаль завершана. Віленскае барока закранула яго мастацкае аблічча толькі на апошнім этапе — пры ўзвядзенні верхніх ярусаў вежаў і аздабленні інтэр'ера. Архітэктоніка касцёла амаль ідэнтычна крыху больш ранняму аршанскаму касцёлу таго ж ордэна і таго ж паўночнага рэгіёну Беларусі. У полацкім касцёле толькі на адзін крок слупоў павялічана даўжыня базілікі і структура двухвежавага фасада-нартэкса выяўлена больш яскрава. Крылы трансепта ў абодвух вы-

падках злёгку выступаюць за межы прамавугольнага плана базілікі, а алтарнае завяршэнне цэнтральнага нефа мае прамавугольны абрыс, у выніку чаго ў верхнім сячэнні яны ўтвараюць вельмі сціплы па абрысу лацінскі крыж, аднолькава павернуты сакральнай часткай на захад, да Рыма. Характэрна, што абрыс алтарнай часткі ўнутры полацкага касцёла паўцыркульны (гэта вядзе да значнага павелічэння масіўнасці вуглавых вузлоў, але стварае неабходную для барока пластычнасць і цякучасць прасторы, падкрэсленую мураваным алтаром). Уласцівая гэтаму комплексу камфортнасць і тэхнічная рацыянальнасць выяўлены ва ўдалым размяшчэнні прасторных маршавых лесвіц сіметрычна абапал алтарнай часткі касцёла, што дазваляе ім злучаць адначасова як паверхі калегіума, так і сакрыстый храма.

Полацк. Касцёл св. Стэфана ордэна езуітаў. Здымак 1950-х гг.

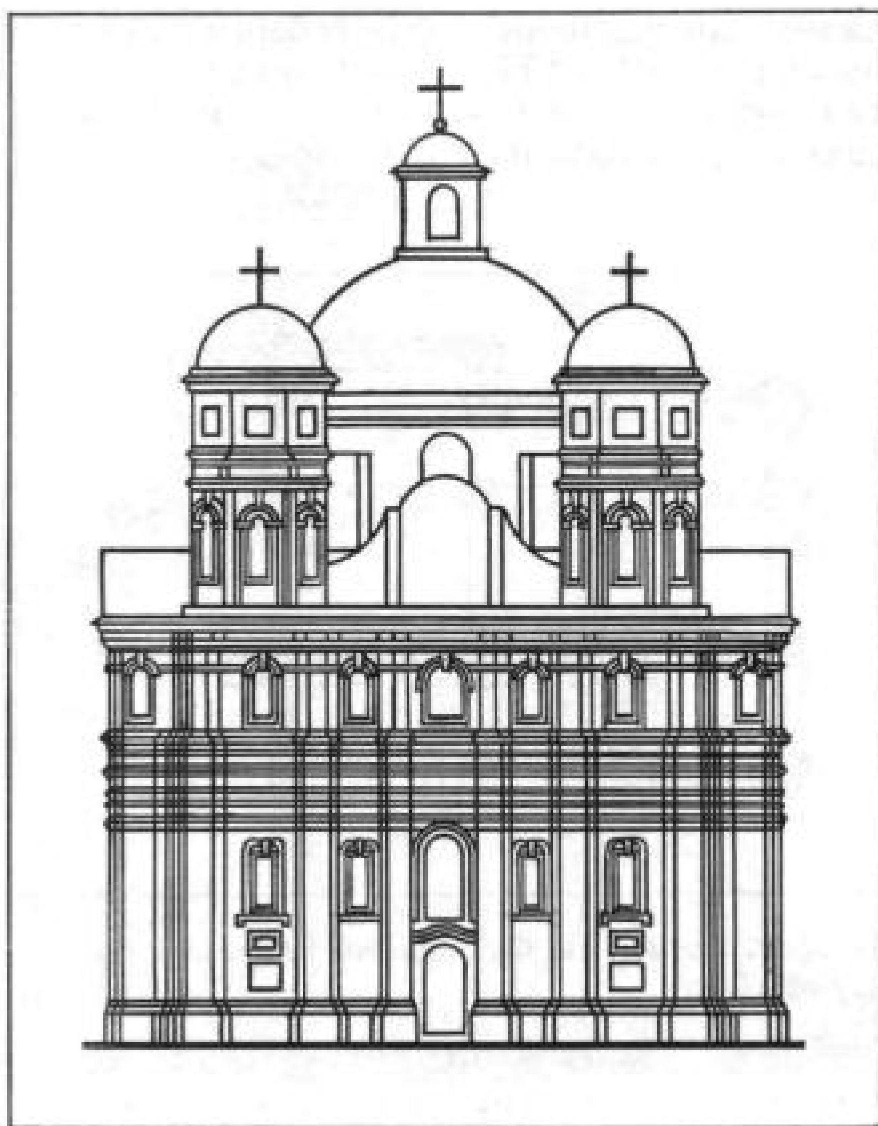
Сяродкрыжжа полацкага касцёла езуітаў было ўвянчана барочным купалам на гранёным барабане, які таксама мае аналаг у аршанскай царкве базыльянак, пра што сведчаць архіўныя графічныя матэрыялы па абодвух неацалелых да нашага часу помніках. З іх відавочна, што двухсхільныя дахі з трохвугольнымі франтонамі на тарцах цэнтральнага нефа і трансепта значна паніжаны і мадэрнізаваны ў стылі класіцызму пры перабудове касцёла св. Стэфана пад Мікалаеўскі сабор. У інтэр'еры цыліндрычныя з распалубкамі скляпенні ўмацоўвалі адзінкавыя пілястры (характэрна для перыяду сталага барока пачатку XVIII ст.), але элементы пластычнага аздаблення маюць адвольныя маляўнічыя абрысы і слаістыя крапоўкі позняга барока сярэдзіны XVIII ст.

У сціплай архітэктуры галоўнага фасада аршанскага касцёла езуітаў мы адзначалі рысы стылістыкі «сармацкага» барока. У пэўнай ступені іх можна назіраць і ў вонкавым абліччы полацкага касцёла, але формы яго галоўнага фасада вызначаюцца значна большай вытанчанасцю і экспрэсіяй. Першае гарызантальнае сячэнне фасада зроблена ў ім на ўзроўні карніза цэнтральнага, а не бакавых нефаў, як у аршанскім касцёле, што надае прапорцыям пілястраў і прасценкам паміж імі надзвычайную выцягнутасць і вертыкалізм. Сціплыя чацверыкі другога яруса вежаў таксама больш высокія і вытанчаныя, чым у папярэдніка. Два верхнія ярусы вежаў, тэлескапічная структура і прасторавая разгорнутасць якіх мае ўжо яскравыя прыкметы віленскага барока, надаюць галоўнаму фасаду такую ўзнёслую стромкасць, якой, відавочна, не меў ніякі іншы помнік сакральнай архітэктуры барока на Беларусі. Гэты магутны акорд рукатворнага харала ствараў галоўную сілуэтную дамінанту горада, нават больш значную, чым Сафійскі сабор. Магчыма, менавіта моцная горабудаўнічая актыўнасць культавага збудавання стала прычынай таго, што на піку атэістычнага варварства, у 1936 г., вежы касцёла разабралі: на адной з іх знаходзіліся званы, на другой — унікальны гадзіннік работы віленскага майстра Густава Мудні. Другая хваля вандалізму накрыла ўжо ўвесь комплекс [219, с. 105—107]. Гэта адбылося падчас так званай хрушчоўскай «адлігі». Рэспубліканская камісія пад начальнам тагачаснага намесніка старшыні Савета Міністраў БССР В.Г.Каменскага і старшыні Дзяржбуда БССР архітэктара У.А.Караля прыняла рашэнне аб «немэтазгоднасці і немагчымасці» аднаўлення комплексу, будынкі якога адразу былі зняты з уліку помнікаў гісторыі і культуры. На іх знішчэнне «целевым назначением» вылучылі 30 000 (тагачасных!) рублёў. У

студзені 1964 г. касцёл св. Стэфана і частка калегіума былі ўзарваны. У выніку ўтварылася каля 50 000 м³ «дабраякаснай цэглы і шчэбеню, якія прадпрыемствамі і насельніцтвам на працягу года былі выкарыстаны на добраўпарадкаванне горада» [40]. На месцы зруйнаваных будынкаў у 1976—1979 гг. узведзены дзевяціпавярховы дом для правінцыяльнай эліты. Ад калегіума, схаванага за гэтай плоскай каробкай, захаваліся (у катастрафічным стане) толькі паўднёвая частка галоўнага корпуса і заходняе крыло.

Гісторыя **езуіцкага комплексу ў Віцебску** таксама трагічная. Езуіты з'явіліся тут у 1637 г. У 1640—1644 гг. за кошт смаленскага ваяводы Аляксандра Корвін-Гансеўскага быў узведзены першы драўляны **касцёл** езуітаў, асвячоны ў гонар св. Іосіфа [РДГА, ф. 822, воп. 12, спр. 2590, арк. 124]. З 1649 г. пры ім дзейнічала школа. Падчас заняцця Віцебска ў 1654—1655 гг. маскоўскім войскам езуіты былі высланы на пасяленне ў Расію. Касцёл езуітаў перабудоўваецца пад праваслаўную царкву Аляксееўскага манастыра [203, с. 223], які адлюстраваны на чарцяжы цэнтральнай часткі горада 1664 г., выкананым па загаду ваяводы Валконскага для маскоўскага цара. Гэта унікальны адбітак першага этапа езуіцкага храмабудаўніцтва на Беларусі ўпершыню апублікаваны А. Сапуновым. На малюнку відаць, што аснову будынка складаў выцягнуты прамавугольны зруб з роўнымі з ім па вышыні аб'ёмамі па баках, якія ўтваралі ў плане лацінскі крыж, і высокай трох'ярусная вежай пры ўваходзе. Пры перабудове касцёла пад царкву бакавыя зрубы, якія ў дрэве імітавалі рамёны трансепта, накрылі высокімі «маскоўскімі» шатрамі з цыбулепадобнымі галоўкамі. У другой палове XVII ст. храм зноў вернуты езуітам. У інвентары 1704 г. ён названы «крыжовым» і помнікам «даўніх часоў» [НБВУ. АР. BF-4]. З 1676 г. пры ім дзейнічала музычная бурса, з 1697 г. — аптэка.

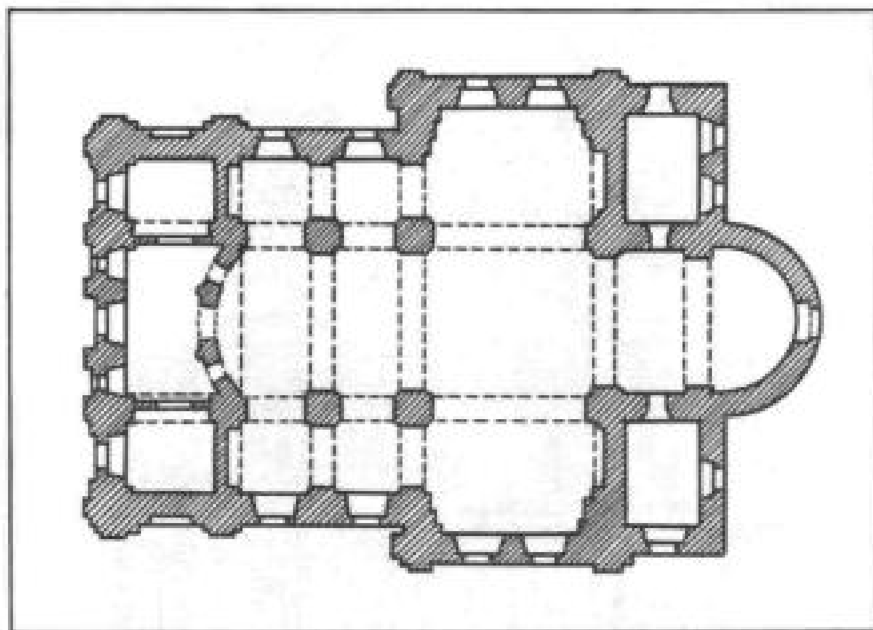
У канцы верасня 1708 г. рускія войскі па загаду Пятра I спалілі Віцебск. Згарэлі і драўляныя будынкі калегіума езуітаў. У 1716 г. на сродкі гарадскога кашталяна Марцыяна Агінскага і віцебскай шляхты езуіты пачалі будаваць мураваны комплекс касцёла і калегіума. З гэтага часу і да 1765 г. кіраўніком будоўлі з'яўляўся Базыль Часновіч. Велічная трохнефавая крыжова-купальная базіліка касцёла з двухвежавым фасадам-нартэксам была завершана ў асноўным да 1731 г., а кансекравана святыня ў 1751 г., пасля завяршэння аздаблення інтэр'ера [РДГА, ф. 822, воп. 12, спр. 2641].



Віцебск. Касцёл св. Францыска Ксаверыя ордэна езуітаў. Галоўны фасад паводле абмераў 1830-х гг.

З 1756 г. пры калегіуме дзейнічала семінарыя для дзяцей збяднелай шляхты, друкарня, тэатр. Будаўніцтва калегіума працягвалася да 1799 г. і было скончана ўжо пасля падзелаў Рэчы Паспалітай. Яго архітэктура мае рысы пераходнага перыяду ад барока да класіцызму. Фасад П-падобнага двухпавярховага корпуса калегіума, які выходзіў на чырвоную лінію забудовы Саборнай плошчы (побач з касцёлам), быў раскрапаваны сіметрычным уваходным аб'ёмам, які завяршаўся трох'яруснай вежай з гадзіннікам. Планіроўка калегіума была калідорная з аднабаковым светлым калідорам. На першым паверсе размяшчаліся пакоі для вучняў, архіў, трапезная з кухняй, на другім — келлі манахаў і цёплая капліца, на цокальным паверсе — гаспадарчыя службы. Памяшканні ўсіх паверхаў перакрываліся крыжовымі скляпеннямі, а залы трапезнай і капліцы над ёй — люстэркавымі скляпеннямі з падугамі (найбольш распаўсю-

джаны тып скляпення перыяду барочнага класіцызму). У 1804—1820 гг. у будынку размяшчалася павятовае вучылішча, у 1822—1839 гг. ён часова належаў базыльянскаму ордэну.



Віцебск. Касцёл св. Францыска Ксаверыя ордэна езуітаў. План.

Пасля забароны уніяцтва, у 1843 г., комплекс быў перададзены праваслаўным, а касцёл перабудаваны і перайменаваны ў Мікалаеўскі сабор. Адбылася замена фігурных завяршэнняў вежаў і цэнтральнага самкнутага купала з «заломам», якія можна ўбачыць на акварэлі І.Пешкі пачатку XIX ст., на паўсферычныя купалы, а над гадзіннікавай вежай з'явіўся высокі ампірны шпіль. У 1872 г. пры капітальным рамонце гэтую вежу цалкам разабралі [174, с. 37], а вежы касцёла перабудавалі ўжо ў псеўдарускім стылі. Неаднаразовыя перабудовы значна змянілі аўтэнтычны выгляд помніка, аднак яго значэнне ў арганізацыі прасторы і сілуэтнай панарамы цэнтра Віцебска па-ранейшаму заставалася істотным. Разам з комплексам бернардзінскага кляштара з касцёлам св. Антонія (пабудаваны ў 1737—1755 гг.), размешчаным на другім беразе Віцьбы, праз мост, які зваўся Езуіцкім, комплекс калегіума езуітаў з касцёлам св. Францыска Ксаверыя стваралі нібыта люстэркавую сіметрыю Рынкавай і Саборнай плошчаў горада і адзіны горадабудаўнічы ансамбль [131]. Дарэчы, і знішчаны яны былі адначасова, у 1956 г., з мэтай «добраўпарадкавання і рэканструкцыі» цэнтра горада [219, с. 91—98].

Пры параўнанні па архіўных графічных матэрыялах [РДГА, ф. 1488, воп. 1, спр. 361—363, 1841] архітэктонікі віцебскага касцёла езуітаў з полацкай і аршанскай святынямі таго ж ордэна і таго ж рэгіёну відавочна, што ён у большай ступені набліжаецца да апошняга: тая ж колькасць апорных слупоў базілікі, тыя ж прапорцыі чляненняў галоўнага фасада. Асноўнымі адрозненнямі з'яўляюцца паўкруглае завяршэнне прэсбітэрыя і значна больш насычаная пластыка дэкаратыўнага вырашэння: слаістыя пілястры, шматлікія раскрапоўкі антаблементаў, фігурныя абрамленні праёмаў у стылі віленскага барока. У гэтых адносінах касцёл св. Іосіфа ў першапачатковым варыянце меў шмат агульнага з крыху больш познім бернардзінскім касцёлам св. Антонія ў Віцебску, які, відавочна, паўтараў свайго папярэдніка ў будове і пластыцы галоўнага фасада, але ўжо не меў характэрных для езуітаў трансепта і купала на сяродкрыжжы.

Найбольш познім помнікам езуіцкага храмабудаўніцтва паўночнага рэгіёну Беларусі з'яўляецца касцёл **св. Тадэвуша ў маёнтку Лучай** былога Віленскага ваяводства (Пастаўскі раён), які з 1731 г. належаў Агінскім [239, с. 37]. Велічная трохнефавая крыжова-купальная базіліка з двухвежавым фасадам-нартэксам змуравана ў 1766—1777 гг. па фундацыі Тадэвуша Агінскага і яго жонкі Эльжбеты (з Пузынаў), асвячона ў 1777 г. віленскім біскупам Феліксам Тавяньскім [291, с. 81; 338, с. 55].

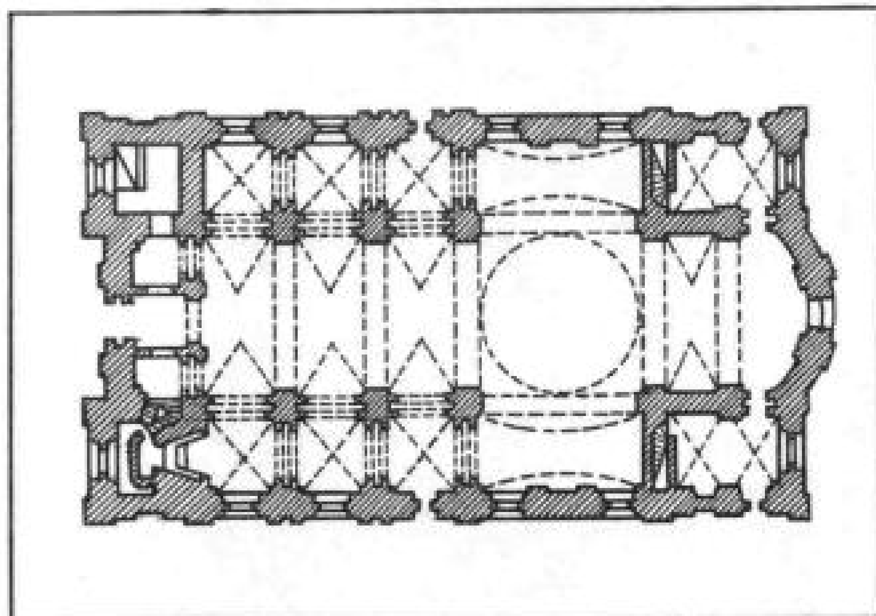
Лучайская святыня шмат у чым нагадвае полацкі касцёл езуітаў: аднолькавая колькасць апорных слупоў базілікі і канструкцыйна выяўлены двухвежавы фасад-нартэкс, у якім першае гарызантальнае чляненне праходзіць на ўзроўні карніза цэнтральнага нефа. Ёсць і пэўныя адрозненні ў тэктоніцы збудаванняў: алтарная частка лучайскага касцёла мае лучковае, а не прамавугольнае завяршэнне, а крылы трансепта не выступаюць за межы прамавугольнага плана. Самае ж істотнае — купал на сяродкрыжжы схаваны ў канструкцыі двухсхільных дахаў і звонку не выяўлены. Сухаватая рацыянальнасць кананічнай кампазіцыі гэтай езуіцкай базілікі, выкарыстанне ў яе дэкаратыўнай пластыцы дарычнага ордэра, характэрнага для класіцызму, важкаватасць вянчаючых мас збудавання сведчаць пра пэўны занепад высокага віленскага барока і пераход да новай плыні, так званага барочнага класіцызму, знітаванага з эпохай Асветніцтва ў Заходняй Еўропе. Невыпадкова М.Маралёўскі звязваў стылістыку і нават аўтарства лучайскага

в. Лучай. Касцёл св. Тадэвуша ордэна езуітаў. Сучасны стан.

касцёла з імёнамі вядомых архітэктараў пераходнага перыяду ад барока да класіцызму — Тамаша Жаброўскага і Карла Спампані [361, с. 293]. У 1770-я гг. К.Спампані быў цесна звязаны з Віленскай акадэміяй езуітаў, дзе выкладаў архітэктуру.

У інтэр'еры цэнтральны неф перакрыты цыліндрычным скляпеннем з распалубкамі на адзіночных падпружных арках. Міжнефавыя аркады падтрымліваюць падвойныя падпружныя аркі. Аналагічныя аркі падзяляюць травеі бакавых нефаў, у выніку чаго апорныя слупы атрымліваюць складаную канфігурацыю са шматлікімі раскрапоўкамі. Уся паверхня сцен і скляпенняў дэкарыравана фрэскавай размалёўкай у тэхніцы грызайль, якая «аптычна на муры» імітавала скульптурную лепку і архітэктурны стафаж. Ніжняя частка купала запоўнена ілюзорна-перспектыўнай архітэктурнай кампазіцыяй, на ветразях прадстаўлены выявы евангелістаў, на консе апсіды і тарцах прэсбітэрыя — святых і анёлаў. Над уваходам размешчана панокартуш з выявамі двух воінаў са шчытамі і воінскімі атрыбутамі.

З вышэй разгледжанага відавочна, што менавіта эстэтычна-тэалагічная канцэпцыя «езуіцкага» барока з'явілася матывуючай, стрыжнёвай, праграмнай ідэяй развіцця хрысціянскага мастацтва ва ўсім свеце на працягу XVI—XVIII ст. Яна, аднак, арганічна адаптавалася да мясцовых культурных традыцый і падпарадкоўвалася заканамернасцям эвалюцыі стылю ў канкрэтным сацыяльна-гістарычным кантэксце. Мастацтвазнаўчы аналіз езуіцкага храмабудаўніцтва на



в. Лучай. Касцёл св. Тадэвуша ордэна езуітаў. План.

Беларусі паказвае, што, магчыма, тут ордэн езуітаў у найвышэйшай ступені праявіў сваю гістарычную культурна-асветніцкую місію і стварыў высокія ўзоры дойлідства барока, пераважна рукамі мясцовых майстроў. Сакральныя збудаванні езуітаў, захоўваючы ў асноўным кананічную схему рымскага сабора Іль Джэзу, прайшлі розныя этапы станаўлення беларускага барока, набылі рысы нацыянальнай своеадметнасці. На гэта іх стымулявала сацыяльна-эканамічнае і канфесійна-тэалагічнае супрацьборства з праваслаўнымі, уніятамі, пратэстантамі і нават шэрагам каталіцкіх «жабрацкіх» ордэнаў. Калі на пачатку эпохі барока езуіты выступілі сцяганосцамі гэтага стылю, то на наступных этапах развіцця беларускага сакральнага дойлідства мясцовыя мастацкія плыні «сармацкага» і «віленскага» барока пачалі са свайго боку ўплываць на некалькі кансерватыўнае езуіцкае храмабудаўніцтва. Гэта выявілася, перш за ўсё, у паступовым фарміраванні двухвежавага галоўнага фасада-нартэкса (у саборы Іль Джэзу і нартэкс, і вежы на галоўным фасадзе ўвогуле адсутнічаюць); у эвалюцыі фармальных пластычных характарыстык (плоскасная трактоўка ордэра, дынаміка сілуэта, перавага вертыкальных прапорцый, тэлескапічная структура вежаў і інш.); у змяншэнні клерыкальна-семантычнай ролі трансепта і купала (у кампазіцыі іншы раз яны цалкам адсутнічаюць), што мы лічым тэндэнцыяй да кампрамісу ў поліканфесійным грамадстве ВКЛ; у выкарыстанні ў шэрагу выпадкаў прамавугольнай формы прэсбітэрыя пад уплывам будаўніцтва «жабрацкіх» ордэнаў з патрэбы секулярызацыі царкоўнага мастацтва. У выніку ўзоры езуіцкага храмабудаўніцтва сталі арганічнай часткай сакральнага беларускага дойлідства, а так званае «езуіцкае» барока стала для беларускай зямлі, яе гісторыі і культуры сваім, нашым.

Чароўная музыка мuroў

Пачатак новага этапа ў станаўленні эстэтычнай канцэпцыі барока ў сакральным дойлідстве Беларусі звязана з актывізацыяй храмабудаўніцтва ў Вялікім княстве Літоўскім пасля заканчэння разбуральнай Паўночнай вайны (1700—1721) паміж Расіяй і Швецыяй, у якой з 1704 г. прымала ўдзел Рэч Паспалітая на баку Расіі ў кааліцыі з Даніяй і Саксоніяй (так званы Паўночны саюз) і іншымі дзяржавамі за панаванне на Балтыйскім моры. Удзел ВКЛ у гэтай вайне быў абумоўлены тым, што з 1697 па 1733 г. (з перапынкам у 1706—1709 гг.) каралём польскім і вялікім князем літоўскім адначасова быў курфюрст Саксоніі Аўгуст II Моцны. Паўночная вайна завяршылася падпісаннем Ніштадскага мірнага дагавора паміж Расіяй і Швецыяй у верасні 1721 г. У 1729 г. Швецыя заключыла мір з Саксоніяй і толькі ў 1733 г. з Рэччу Паспалітай. Арэнай вайны фатальна стала ў асноўным тэрыторыя сучаснай Беларусі, для якой яе вынікі былі трагічнымі: загінуў кожны трэці жыхар, насельніцтва скарацілася з 2,2 млн. чалавек да 1,5 млн., у гарадах засталося толькі 30% насельніцтва. Найбольш пацярпелі ўсходнія рэгіёны — Мсціслаўскае, Полацкае і Віленскае ваяводствы, але менавіта на гэтай, палітай крывёю зямлі расквітнела самая пышная і прыгожая кветка позняга беларускага барока з характэрнымі нацыянальнымі асаблівасцямі — так званае віленскае барока.

Актывізацыі будаўніцтва (як свецкага, так і сакральнага) спрыялі не толькі вялікія ваенныя страты, але і новыя эстэтычныя густы. Вядома, што сам кароль Аўгуст II быў нядрэнным архітэктарам-аматарам. У палацавым будаўніцтве Рэчы Паспалітай, дзе магнатэрыя намагалася падкрэсліць свой высокі сацыяльны статус усімі магчымымі сродкамі, разгарэлася саперніцтва ў пышнасці і рэпрэзентатыўнасці побытавых рэалій з запазычаннем найноўшых і эфектных сродкаў архітэктуры і мастацтва, якія б задавальнялі асабістыя густы і амбіцыі заказчыка. На працягу эпохі барока заканадаўцам моды для арыстакратычных колаў Еўропы была абсалютысцкая Францыя, у свецкім мастацтве якой і ў XVII, і ў XVIII ст. панаваў класіцызм, а не барока (добра вядомы правал «караля барока» італьянца Ларэнца Берніні ў конкурсе на праект галоўнага корпуса Луўрскага палаца ў Парыжы). У часы Людовіка XV (1720—1740) у палацавым будаўніцтве Францыі на класіцыстычнай аснове склаўся арыгінальны стыль дэкаратыўнага афармлення інтэр'ераў — ракако, які паводле пластычных характарыстык набліжаецца да позняга барока. Іменна ў гэты час многія магнаты Рэчы Паспалітай пры аднаўленні сваіх рэзідэнцый, як адзначае польскі гісторык мастацтва Е.Кавальчык, нават дзвярныя клямкі выпісвалі з Парыжа. Аднак была і іншая тэндэнцыя — аднаўляць уласную эканоміку: паказальнай з'яўляецца дзейнасць нясвіжскіх Радзівілаў — Міхала Казіміра Рыбанькі і яго маці Ганны (з Сангушкаў) — заснавальнікаў «фабрык»-мануфактур па вытворчасці шкла, керамікі, тканіны, мэблі ў Карэлічах, Урэччы, Налібоках, Белай і інш.

Адначасова надзвычай хуткімі тэмпамі і ў вялікіх аб'ёмах вялося будаўніцтва касцёлаў, якія па-ранейшаму складалі асноўную частку сакральнага дойлідства Беларусі. У другой трэці XVIII ст. кожная другая парафія атрымала новы касцёл, з іх кожны трэці — мураваны. Пры гэтым будаваліся пераважна парафіяльныя храмы (прыблізна адзін касцёл на адзін шляхецкі двор ці магнацкі палац). Адначасова вялося будаўніцтва кляштарных комплексаў розных ордэнаў, якія фундавалі буйныя магнаты. У выніку агульная колькасць сакральных збудаванняў у XVIII ст. значна перавышае іх колькасць у XVII, а тым больш у XVI ст. Усё гэта з'явілася вялікай і трывалай базай для ўвасаблення мастацкай канцэпцыі позняга барока. Пачатак гэтага працэсу ў сакральнай архітэктуры ўсёй Рэчы Паспалітай некаторыя польскія даследчыкі, напрыклад Е.Кавальчык, адносяць да 1790-х гг. Пунктам адліку ён лічыць касцёл св. Ганны ў Кракаве (1689—1703 гг., архітэктар Цільман ван Гамерэн), дзе ўжо назіраюцца познебарочныя пластычныя і святлоценявыя эфекты, карэкціроўка перспектывы і ракурсу. У сваю чаргу А.Мілабендзкі і М.Карповіч адносяць радыкальную змену эстэтычных густаў як мастакоў, так і фундатараў да 1710 г. і звязваюць гэта з эпідэміяй чумы ў Варшаве (смерцю шэрагу архітэктараў) і зменай пакаленняў. Як бачым, усё гэта адбылося яшчэ да зараджэння стылістыкі ракако ў Францыі.

Відавочна неабходнасць дыферэнцыраваць спецыфіку барока ў сакральным і рэпрэзентатыўным свецкім будаўніцтве і адрозніваць мастацтвазнаўчыя паняцці «позняе барока» і «ракако». Паняцце «позняе барока» адрозніваецца ад «ракако» перш за ўсё наяўнасцю ўласнай канцэпцыі ў тэктоніцы і семантыцы збудаванняў.

Паводле прац заходнееўрапейскіх тэарэтыкаў мастацтвазнаўства, якія сфармулявалі і даследавалі эстэтычную канцэпцыю барока і спецыфіку формаўтварэння на розных этапах станаўлення стылю, можна канстатаваць, што *галоўнай прыкметай позняга барока ў архітэктуры з'яўляецца пераход да новых суадносін прасторы і масы матэрыялу ў архітэктоніцы збудаванняў.* Напружанасць і экспрэсія архітэктурных форм на плоскасці замяняецца наданнем глыбіні і дынамікі архітэктурным масам, візуальна адвольнаму ўзаемадзеянню іх з прасторай. Графічная артаганальная праекцыя фасадаў збудаванняў ужо не адпавядае іх рэальнаму прастораваму ўспрыманню. Гэтую з'яву Г.Зедльмаер вызначае як фарміраванне «трэцяй гарманічнай структуры» [114, с. 292], характэрнай для апошняй фазы барока. Дзякуючы новым нечаканым суадносінам прасторы і масы матэрыялу архітэктанічная кампазіцыя паступова разгортваецца перад успрымаючым суб'ектам, што ўзмацняе яе эмацыянальнае ўздзеянне. Гэты эфект найлепшым чынам дасягаецца з пэўных пунктаў агляду, дакладна разлічаных архітэктарам.

Характэрна, што, нягледзячы на ўсю маляўнічасць позняга барока, архітэктура да канца XVIII ст. лічылася матэматычнай дысцыплінай. Да таго ж архітэктар барока дадаткова валодаў цэлым арсеналам прыродазнаўчых і тэхнічных навук, якія ў той час перажывалі ўздым: як вядома, гэта эпоха І.Ньютана, К.Рэна, Г.Лейбніца. Архітэктуру позняга барока ў значнай ступені можна назваць «ілюзіяністычнай» — яна разлічана на зрокавы падман успрымаючага чалавека, імкнецца да страты ім уяўлення рэальнай архітэктурнай канструкцыі пры захаванні тэхнічнай рацыянальнасці і матэматычнай выверанасці. Пра архітэктуру таго часу, як і пра музыку, можна сказаць словамі А.Пушкіна: «Праверааная алгебрай гармонія».

Такім чынам, можна сцвярджаць, што «ілюзіяністычнасць» — галоўная стылявая характарыстыка позняга барока, якая ў сакральным дойлідстве розных краін дасягалася некалькі рознымі сродкамі, абумоўленымі канкрэтнымі сацыяльна-гістарычнымі і кліматагеаграфічнымі ўмовамі, а таксама культурнымі ўплывамі і творчымі індывідуальнасцямі майстроў (гэта спрыяла ўзнікненню шэрагу архітэктурна-мастацкіх школ гэтага кірунку). У іх ланцужку, які ахоплівае амаль увесь хрысціянскі свет, віленскае барока выступае як заключная фаза станаўлення эстэтычнай канцэпцыі сусветнага стылю ў Вялікім княстве Літоўскім з улікам спецыфікі тутэйшых сацыяльна-гістарычных абставін і перш за ўсё поліканфесійнасці грамадскага жыцця.

Тэрмін «віленскае барока» як мастацтвазнаўчае вызначэнне архітэктурна-мастацкай сістэмы, якая склалася пераважна ў сакральным дойлідстве ВКЛ у сярэдзіне XVIII ст., сфармуляваны і распрацаваны ў 1930-я гг. у навуковых колах Заходняй Беларусі, цэнтрам якой па-ранейшаму заставалася Вільня — гістарычны дзяржаўны і культурны асяродак нашага краю. У азначаным тэрміне адлюстравалася ўсведамленне адметнасці і непаўторнасці гэтага каштоўнага пласта нацыянальнай матэрыяльнай культуры. Галоўнымі распрацоўшчыкамі паняцця былі П.Багдзевіч, М.Маралёўскі, С.Лёранц, У.Татаркевіч, якія вызначалі сябе як «польскія гісторыкі мастацтва» і ў далейшым працягвалі свае даследаванні ў гэтым кантэксце, пераважна на ўзорах касцельнай архітэктуры.

У 1935 г. М.Маралёўскі пісаў, што 10 гадоў вывучэння, інвентарызацыі і фатаграфавання помнікаў дойлідства на тэрыторыі ваяводстваў віленскага, навагрудскага і суседніх, разам з Я.Ромерам і Я.Булгакам, дазваляюць яму гаварыць аб раскрыцці шматлікіх загадак і абмаляваць у агульных рысах генезіс, эвалюцыю і значэнне віленскага барока для гісторыі мастацтва не толькі польскага, але і сусветнага [359, с. 245]. Ён падкрэслівае, што новы мастацкі кірунак характэрны для ўсёй Еўропы «на роўні» і што пры параўнанні ўзораў віленскага барока з барока аўстрыйскім ці паўднёва-нямецкім «патрэбна быць асцярожным». На яго погляд, венскае, саксонскае і віленскае барока як мастацкія з'явы адначасовыя, і шматлікія паралелі ў замежных папулярызатарскіх выданнях толькі прыводзяць да тэрміналагічнай блытаніны і дэзарыентацыі «польскай гісторыі штукі», узвышэння сфер уплыву і прыніжэння ўласнай ролі. Даследчык адзначае, што нямецкае і аўстрыйскае барока ў аднолькавай ступені залежалі ад дзейнасці архітэктараў-эмігрантаў і распаўсюджвання архітэктурных трактатаў з Італіі, як і віленскае. Таму пры выяўленні аналогій паміж помнікамі архітэктуры нямецкай і польскай нельга рабіць далёка ідучых высноў аб залежнасці польскага аб'екта ад нямецкага мастацтва, калі не выяўлена іх прамога запазычання — у абодвух выпадках гэта можа быць паўтарэннем больш ранняга італьянскага ўзору. Саксон-

скія, паўднёва-нямецкія і аўстрыйскія ўплывы, безумоўна, не выключаны, аднак, на яго погляд, значна перабольшаны, таму што адсутнасць храналагічнай розніцы ў датах збудаванняў і непасрэдныя кантакты з Італіяй абвяргаюць нашу аднабаковую залежнасць ад больш блізкіх заходніх краін. Гэта, на думку даследчыка, хутчэй паралелі, накшталт адпаведнай мастацкай блізкасці віленскага барока з пецярбургскім елізавецінскага часу, а не залежнасць іх адно ад аднаго. Па меркаванні М.Маралёўскага, «аўтаномія мастацкай культуры Польшчы XVIII ст., і Вільні ў прыватнасці, дзеля раскрыцця ісціны ёсць тэма будучых даследаванняў» [352, с. 256].

На жаль, праблема віленскага барока як каштоўнейшай часткі нашай нацыянальнай культуры не атрымала распрацоўкі ў беларускім мастацтвазнаўстве пасляваеннага часу ў выніку складаных сацыяльна-гістарычных умоў савецкага перыяду: адлучэння Вільні ад нашага краю, негатыўнага стаўлення афіцыйнай ідэалогіі да царквы і сакральнага мастацтва, і г.д. Напрыклад, у найбольш капітальнай працы таго часу «История архитектуры Белоруссии», яе аўтар доктар архітэктуры У.Чантурыя, пры аналізе архітэктурных помнікаў амаль цалкам пазбягае храналагічнай паслядоўнасці і разгляду сацыяльна-гістарычнага фона. Прычыны развіцця позняга барока ён вызначае такім чынам: «Средствами искусства церковь и господствующие классы стремились увести мысль народа от жизненных проблем, что было необходимо в условиях обнищания городов, упадка торговли и ремесла в первой половине XVIII в.» [248, с. 184]. Тэрмін «віленскае барока» ва ўсіх трох выданнях кнігі ён не ўжывае зусім, аднак адзначае, што «особенностью этого стиля (не названага. — *Т.Г.*) в памятниках католической архитектуры Белоруссии является то, что в них перекликались отдельные формы и приемы северо-итальянского и *польско-литовского* барокко с местными традиционными формами и приемами, которые в свою очередь сохраняли связь с русским зодчеством» [там жа].

Даследчыца А.Квітніцкая ўпершыню ў рускамоўных выданнях звяртаецца да тэрміна «віленскае барока», паўтараючы яго фармальныя характарыстыкі, сфармуляваныя даследчыкамі Заходняй Беларусі ў 1930-я гг. Але як даніну свайму часу дае яму негатыўную сацыяльную ацэнку: «Католическая реакция, достигшая наивысшего подъема в XVIII в., и застойность социально-экономической жизни страны выражается в том, что новый вариант барокко не привел к изменению планировочной структуры культового каменного здания... Наступление католической реакции выразилось также в том, то униатские храмы в основном теряют отличие от костелов» [49, с. 519].

Літоўскае мастацтвазнаўства савецкага часу разглядала віленскае барока як найкаштоўнейшую частку сваёй культурнай спадчыны, смела далучаючы да яе ўсе помнікі гэтага стылю на тэрыторыі гістарычнай Літвы і Беларусі. Яшчэ адзін варыянт мастацтвазнаўчай атрыбуцыі позняга беларускага барока сярэдзіны XVIII ст. дало сучаснае польскае мастацтвазнаўства. У 1970 г. у Варшаве выйшаў манаграфічны зборнік «Rokoko» [379], дзе гэтым тэрмінам вызначаліся стылявыя прыкметы культавай архітэктуры позняга польскага барока. Аднак у азначаным зборніку сярод помнікаў культавай архітэктуры ўласна Польшчы, зыходзячы з тэндэнцыі многіх польскіх даследчыкаў лічыць беларускія землі «ўсходнімі крэсамі», разглядалася уніяцкая царква ў в. Беразвечча (пад Глыбокім) — класічны ўзор віленскага барока, нягледзячы на відавочныя адрозненні ў аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі і дэкоры, іншыя сацыяльна-канфесійныя карані [309, с. 57—58].

Гэты характэрны прыклад тэрміналагічнай блытаніны, адзначанай яшчэ М.Маралёўскім, тым не менш даў магчымасць некаторым даследчыкам [148] культавага дойлідства Беларусі XVIII ст. ахапіць дадзеным тэрмінам усе помнікі позняга беларускага барока з прыкметамі віленскага і без яго, атэставаць уніяцкія цэрквы касцёламі і г.д. Паколькі гэта адзінае рускамоўнае выданне па дадзенай праблеме, для шырокага чытача такім чынам адбылася падмена тэрмінам «ракако» больш слушнага і гістарычна-абгрунтаванага тэрміна «віленскае барока». Беларускай мастацтвазнаўчай навуцы яна прынесла толькі нівеліроўку нацыянальных каштоўнасцей.

Са свайго боку, як прыхільніца тэорыі нацыянальных форм стылю барока маю на мэце ўмацаванне гэтай сувязі далейшай распрацоўкай і абгрунтаваннем стылявой спецыфікі віленскага барока на падставе аналізу архітэктурна-мастацкіх асаблівасцей шэрагу беларускіх храмаў сярэдзіны XVIII ст. і вызначальнай ролі уніяцкай царквы ў іх фарміраванні.

У папярэдніх мастацтвазнаўчых працах існу-

юць тры асноўныя крытэрыі для вызначэння кола архітэктурна-мастацкай сістэмы віленскага барока: геаграфічны, храналагічны і стылістычны. Адразу адзначым, што ўсе гэтыя варункі паасобку з'яўляюцца неабходнымі, але недастатковымі. Па-першае, відавочна, што нельга атаясамліваць усе помнікі барока ў Вільні з віленскім барока. Напрыклад, касцёлы св. Пятра і Паўла, св. Казіміра, Усіх Святых і шэраг іншых не належаць да гэтай архітэктурна-мастацкай сістэмы. Па-другое, геаграфічныя межы рэгіёну распаўсюджвання віленскага барока немагчыма вызначыць дакладна — ён ахоплівае амаль усю Беларусь і гістарычную Літву, а таксама частку Правабярэжнай Украіны, напрыклад былы уніяцкі Успенскі сабор у Пачаеве (1771—1790).

Недастаткова акрэсленымі з'яўляюцца і храналагічныя межы віленскага барока. Даследчыкі прымаюць за пункт адліку дадзенай мастацкай сістэмы розныя помнікі: перабудову галоўнага фасада касцёла св. Якуба ў Вільні (1718—1725) ці галоўнага фасада касцёла кармелітаў у Глыбокім (1735), ці адбудову нанава уніяцкага Сафійскага сабора ў Полацку (1738—1750). Архітэктар-рэстаўратар П. Багдзевіч, адзін з тых, каму належыць прыярытэт у распрацоўцы паняцця «віленскае барока», абмяжоўвае яго 1725—1775 гг. [283], польскі даследчык У.Татаркевіч [391] — толькі другой трэццю XVIII ст. (перыядам найвышэйшага росквіту гэтага самабытнага стылю, з яскрава акрэсленымі фармальнымі прыкметамі ў трактоўцы зрокавага вобраза збудаванняў). Трэба адзначыць, што ў храналагічных рамках позняга барока ў сакральнай архітэктуры Беларусі існавалі таксама ўзоры «сармацкага» барока, барочнага класіцызму і інш.

Не менш палемічнымі з'яўляюцца і пытанні стылістыкі віленскага барока. Звычайна за аснову бяруцца такія яго эстэтычныя характарыстыкі, як вытанчанасць і вертыкалізм прапорцый, ажурнасць і пластычнасць фасадаў і інтэр'ераў, маляўнічасць сілуэта, утворанага шмат'яруснымі вежамі і фігурнымі атыкавымі франтонамі, у стварэнні якіх дойліды гэтай школы праявілі шмат самастойнасці ў рамках агульнаеўрапейскай мастацкай канцэпцыі барока. Аднак абагульненасць такіх вызначэнняў, як пластычнасць, маляўнічасць, дынамічнасць і г.д., якія паўсюдна ў той ці іншай ступені ўласцівыя апошняй фазе развіцця еўрапейскага барока, робяць расплывучатымі стылістычныя прыкметы ўласна віленскага барока і пры фармальным падыходзе прыводзяць да недакладнасцей, атаясамлівання яго з ракако толькі на падставе наяўнасці S-падобнай лініі ў плане збудавання ці яго дэкаратыўнай пластыцы. Мы маем намер вызначыць канцэптуальнае адрозненне стылістыкі віленскага барока ў архітэктоніцы збудаванняў, яго семантычнай праграме і спосабах формаўтварэння, а таксама яго іманентную сувязь з папярэднімі этапамі развіцця беларускага барока. З гэтай мэтай мы звярнуліся да аналізу архітэктуры менавіта уніяцкіх храмаў Беларусі, што прывяло да цікавых навуковых высноў.

Фатальная раз'яднанасць беларусаў па канфесійным прынцыпе толькі ў XVII—XVIII ст. з вялікімі цяжкасцямі, «просьбою и грозьбою» [227, с. 162], была на нейкі перыяд пераадолена стварэннем аб'яднанай грэка-каталіцкай царквы, што, безумоўна, паспрыяла працэсу фарміравання беларускай нацыі і развіццю яе культуры. Уніяцкая царква сама па сабе з'яўляецца унікальнай з'явай сацыяльнай гісторыі Вялікага княства Літоўскага ў кантэксце ўсёй Еўропы. Сінхроннасць перыяду яе існавання з эпохай барока ў нацыянальным мастацтве не магла быць выпадковай і безвыніковай. Культуратворчая роля уніяцкай царквы найбольш яскрава адбілася ў манументальным сакральным дойлідстве Беларусі сярэдзіны XVIII ст. Калі ў пранікненні эстэтычнай канцэпцыі стылю барока ў культуру Беларусі на мяжы XVI—XVII ст. галоўная роля належала ордэну езуітаў, а ў перыяд пашырэння і сталення стылю, набыцця ім нацыянальных рыс з элементамі сарматызму — каталіцкім «жабрацкім» ордэнам, то глебай для ўзрастання віленскага барока стала менавіта уніяцкая архітэктура. Роля уніяцкай царквы ў станаўленні мастацкіх характарыстык віленскага барока раней яўна недаацэньвалася даследчыкамі гісторыі беларускага дойлідства: іншы раз адзначалася толькі, што гэта помнікі «аграмаднай мастацкай каштоўнасці, вельмі родныя з віленскім барока» [359, с. 246], ці падабенства іх з касцёламі таго часу [49, с. 518], ці цалкам з імі атаясамлівалася [148; 149]. Між тым найбольш дасканалымі ўзорамі віленскага барока на Беларусі сталі уніяцкія храмы ў Барунах, Беразвеччы, Быцені, Віцебску, Вольна, Жыровіцах, Оршы, Полацку, Талачыне і іншых месцах.

Адзіны уніяцкі манаскі ордэн базыльянаў, дзейнасць якога ў ВКЛ пачалася з 1617 г., у адрозненне ад каталіцкіх ордэнаў прытрымлі-

ваўся статута св. Васілія Вялікага, ад імя якога атрымаў і сваю назву. Гэты ж статут з'яўляецца асновай праваслаўнага манаскага чыну, таму яны маюць агульную форму абрадавасці. Архітэктоніка базыльянскіх цэркваў іманентна выпрацавалася на аснове традыцый мясцовага дойлідства з улікам усходніх і заходніх архітэктурных уплываў, літургічных патрабаванняў і канфесійнай сімволікі як каталіцкай, так і праваслаўнай галін хрысціянскага культу. Менавіта ў гэтым найбольш яркая нацыянальная адметнасць віленскага барока. Больш таго, паколькі мэтай ідэалагічнай праграмы уніі было пераадольванне непатрэбнага, неразумнага, на іх погляд, супрацьстаяння (расколу) у хрысціянскім свеце, у сваёй семантыцы яна імкнулася да раннехрысціянскіх узораў, якія скláліся да падзелу Царквы на каталіцызм і праваслаўе [59; 69; 70].

Супрацьстаянне паміж гэтымі хрысціянскімі канфесіямі ў розных сферах сацыяльнага жыцця ВКЛ у дойлідстве Беларусі на працягу стагоддзяў знаходзіла выйсце ў супрацьстаянні клерыкальнай семантыкі розных тыпаў храмаў: візантыйскага крыжова-купальнага з планам у верхнім сячэнні ў выглядзе роўнаканцовага грэчаскага крыжа і крыжова-купальнай базілікі з планам у верхнім сячэнні ў выглядзе выцягнутага лацінскага крыжа. Гэтая складаная тэалагічная задача вырашалася царкоўнай іерархіяй на ўзроўні, недаступным простым вернікам. Ідэя кампрамісу паміж супрацьлеглымі тэалагічнымі запатрабаваннямі як сутнасная ідэя уніяцкай царквы надзвычай самабытна вырашалася ў архітэктоніцы уніяцкіх храмаў стылю віленскага барока. У іх тэктоніцы назіраецца тэндэнцыя спалучыць укарочаную базіліку з папарна роўнаканцовым крыжам у верхнім сячэнні. Зыходзячы з той жа ідэі канфесійнага кампрамісу, большасць уніяцкіх цэркваў гэтага часу атрымалі арыентацыю алтарнай часткі на поўнач. Характэрным прыкладам з'яўляецца Полацк, дзе тры сакральныя збудаванні розных канфесійных кірункаў, пастаўленыя на ўзбярэжжы Заходняй Дзвіны, мелі розную арыентацыю алтарнай часткі: праваслаўны Багаяўленскі сабор — як звычайна, на ўсход, касцёл езуітаў св. Стэфана — на захад, да Рыма, а уніяцкі Сафійскі сабор — на поўнач.

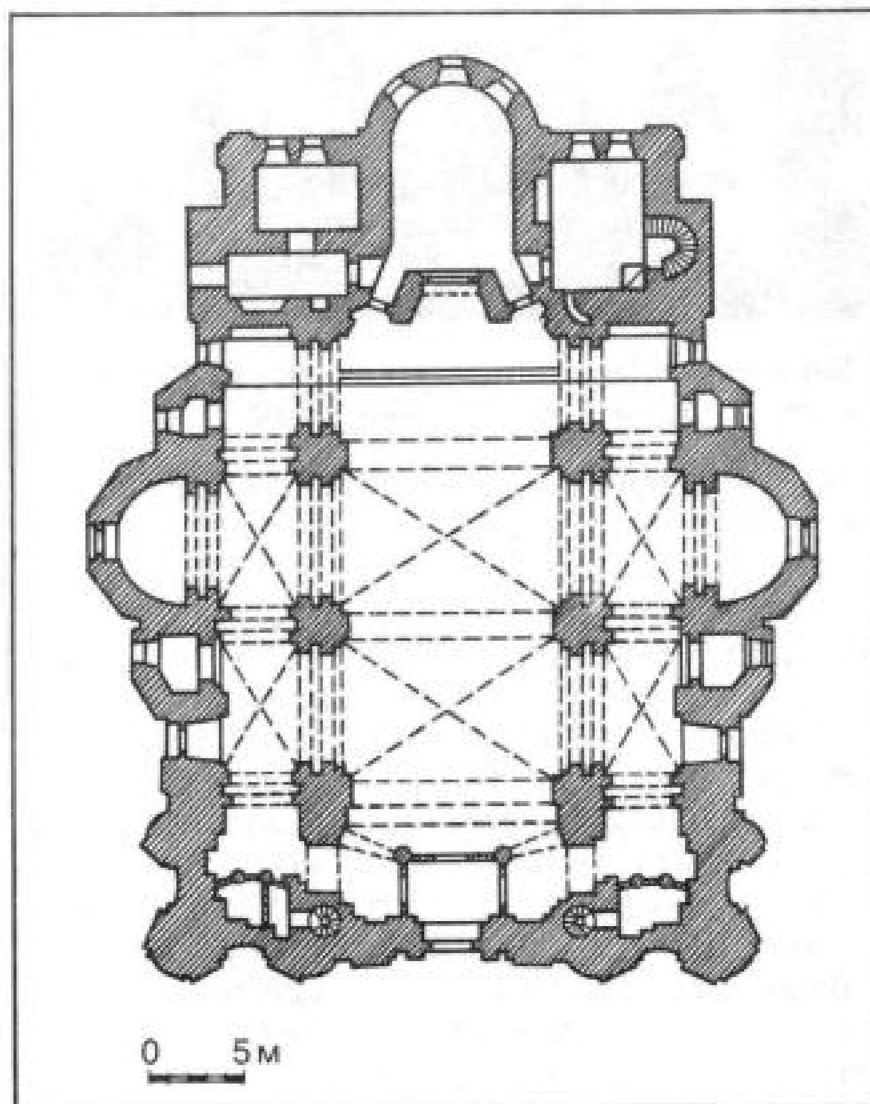
Асабліва паслядоўна і дасканала ў мастацкіх адносінах ідэя кампрамісу, аб'яднання і прымірэння канфесій праводзілася ва уніяцкай архітэктуры полацка-віцебскага рэгіёну, на іх памежжы. На нашу думку, гэта было абумоўлена ідэалагічнай праграмай выдатнага дзеяча уніяцкай царквы доктара багаслоўя, мітрапаліта Фларыяна Грабніцкага (1664—1762), які з 1719 г. і да канца жыцця з'яўляўся архіепіскапам полацкім. Ён рэфармаваў базыльянскія кляштары сваёй епархіі, дбаў аб адукацыі вернікаў, па яго загаду і пад яго наглядам узведзены мураваныя уніяцкія цэрквы ў Полацку, Віцебску, Оршы, Талачыне, в. Беразвечча (пад Глыбокім). Ён прымаў удзел у Замойскім саборы 1720 г., які ўвёў у абрадавую практыку уніятаў каталіцкі сімвал веры (замест існуючага агульнага з праваслаўнымі) і спрыяў уніфікацыі абраднасці на ўзор рымска-каталіцкай царквы. Аднак мова архітэктуры, якую ён апекаваў, працягвала выконваць сваю прымірэнчую ролю.

Самая старажытная хрысціянская святыня на Беларусі — **праваслаўны Сафійскі сабор у Полацку** перайшоў да уніятаў у канцы XVI ст. У 1607 г. будынак пацярпеў ад пажару, але быў адноўлены да 1618 г. Вядома, што пры перабудове па загаду уніяцкага архібіскупа Я.Кунцэвіча былі зняты вярхі вуглавых баявых вежаў храма-крэпасці «як непатрэбныя і царкве ніякай красы не прыдаваўшыя» [224, с. 129]. Якім стаў адноўлены пасля наступнага пажару (у 1643 г.) сабор, сказаць немагчыма. Не захавалася ніякіх апісанняў ці выяў святынь канца XVII ст. На плане Полацка 1707 г. Сафійскі сабор зноў прадстаўлены як абарончы храма з чатырма двух'яруснымі круглымі вежамі па вуглах і купалам у цэнтры высокага клінаватага даху. Аналагічнымі малюнкамі на плане пазначаны і некаторыя іншыя храмы. Верагодна, рускія ваенныя картографы, якія выконвалі план, выкарыстоўвалі ўмоўныя, а не рэальныя выявы будынкаў. Падчас Паўночнай вайны з 1705 па 1710 г. горад займалі рускія войскі і па загаду Пятра I Сафійскі сабор быў пераўтвораны ў склад боепрыпасаў. 1 мая 1710 г. у сутарэннях сабора нечакана ўзарваўся порах, і храм быў амаль цалкам разбураны выбухам. Па ініцыятыве і на ўласныя сродкі полацкага архібіскупа Ф.Грабніцкага на месцы зруйнаванага храма ў 1738—1750 гг. (афармленне інтэр'ера працягвалася да 1765 г.) змураваны новы велічны Сафійскі сабор, дзе, дарэчы, быў пахаваны і яго фундатар. У 1750 г. сабор асвячоны. Храм як уніяцкі быў пераарыентаваны алтаром на поўнач (даўжыня старажытнай Сафіі вызначыла шырыню новай). Вонкава аб'ёмна-прасторавая структура будынка набы-

Полацк. Сафійскі сабор ордэна базыльян. Выгляд з боку алтарнай часткі.

ла формы трохнефавай аднаапсіднай базілікі з двухвежавым фасадам-нартэксам. Сіметрычна тром усходнім алтарным апсідам праваслаўнага храма XI ст. была ўзведзена аналагічная заходняя група апсід. Разам яны трактаваны ў кампазіцыі збудавання як рамёны невысокага трансепта, больш нізкага за асноўны неф. У выніку ядро кампазіцыі (без фасада-нартэкса і больш нізкай алтарнай апсіды) мае план у сячэнні вышэй бакавых нефаў у выглядзе роўнаканцовага грэчаскага крыжа, а на ўзроўні вянчаючага карніза крыж у плане збудавання ўвогуле знікае, не акцэнтуючы ніякай сімволікі. Сярэднія апсіды (вышынёй каля 9 м), у якіх размяшчаліся алтары святых Язафата і Ануфрыя, атрымалі барочнае завяршэнне ў выглядзе самкнутых купалаў са светлавымі ліхтарыкамі. Шматгранныя формы старажытных і новых апсід узбагацілі дынаміку агульнай кампазіцыі, што нарастае ад больш нізкай выцягнутай (з вімай) алтарнай апсіды да ажурных вежаў галоўнага фасада.

Асаблівая ўвага нададзена новай архітэктурнай гармоніі галоўнага паўднёвага фасада. Ён мае не плоскасную, а прасторавую структуру з дзвюма магутнымі пяціяруснымі вежамі па баках і заглыбленымі паміж звязкамі слаістых пілястраў прасценкамі. Тры верхнія скразныя ярусы вежаў рэзка скарачаюцца ўгору па памерах, што стварае моцную аптычную перспектыву і ілюзію амаль касмічнай узнёсласці. Гэты аптычны эфект дапаўняецца пастаноўкай храма на крутым беразе Заходняй Дзвіны, у выніку чаго галоўны фасад можа ўспрымацца толькі з блізкай адлегласці ў моцным ракурсе; ярусны будовай франтона, абодва ярусы якога (атык і завяршэнне) аздоблены своеасаблівымі пілястрамі-валютамі з хвалепадобным абрысам. На грабянях валют пастаўлены дэкаратыўныя вазы-пінаклі. Усё гэта надае атыкаваму франтону надзвычай маляўнічы карункавы абрыс (нагадвае карону-дыядэму). Упершыню ў полацкай Сафіі падобныя франтоны-«дыядэмы» ўзведзены на абодвух тарцах двухсхільнага даху цэнтральнага нефа (надае яшчэ большую выразнасць і экспрэсію сілуэту пабудовы). У прапарцыянальным ладзе будынка перавага аддадзена вертыкалям, нягледзячы на тое што першае гарызантальнае чляненне праходзіць на ўзроўні карніза бакавых нефаў. Архітэктурным чляненням (як вертыкальным, так і гарызантальным) уласціва неакрэсленасць, яны шмат разоў дубліруюц-



Полацк. Сафійскі сабор ордэна базыльян. План.

ца, разрываюцца, ствараючы тонкую гульню святла і ценю. Звязкі пілястраў пры захаванні плоскаснай ордэрнай асновы кожнага элемента набываюць аб'ёмны характар, актыўна ўзаемадзейнічаюць з прасторай. Лініі карнізаў плаўна выгінаюцца, нібыта марскія хвалі. Важкасць матэрыі пераадольваецца адухоўленай ідэяй. Пластыку фасада з пульсуючым рытмам ордэрных элементаў узмацняюць фігурныя філянговыя нішы і манахромны ляпны дэкор. Верхнія ярусы вежаў, як і франтона, аздоблены пілястрамі-валютамі, пастаўленымі па дыяганалях чацверыкоў, што надае ім прасторавую разгорнутасць. Вялікія скразныя праёмы званіц, вытанчаныя вазы-пінаклі дазваляюць прасторы свабодна абцякаць архітэктурную форму. Вянчаючыя масы збудавання ствараюць на фоне неба ажурны малюнак. Знікае адчуванне канструкцыйнай асновы архітэктурнай формы — яна здаецца вылепленай з мяккага паслухмянага матэрыялу.

в. Беразвечча. Петрапаўлаўская царква ордэна базыльян. Галоўны фасад. Здымак 1930-х гг.

Усе гэтыя архітэктурна-мастацкія сродкі характарызуюць стылістыку віленскага барока. *Уніяцкі Сафійскі сабор у Полацку храналагічна з'явіўся першым збудаваннем, у якім цалкам і паслядоўна былі ўвасоблены эстэтычныя характарыстыкі архітэктуры віленскага барока.* Такім чынам, полацкая Сафія ў трэці раз стала пачынальніцай новага значнага этапа ў гісторыі беларускага дойлідства [219, с. 55—60].

Імя аўтара праекта новага Сафійскага сабора ў Полацку дакладна невядома. Э.Лапацінскі, які ў 1930-я гг. узняў у віленскіх архівах усе дакументы па дадзеным пытанні, адпаведных звестак не знайшоў [340; 341]. Як сцвярджаў М. Маралёўскі, «пад апекай мітрапаліта Фларыяна Грабніцкага і віленскіх базыльянаў» у адбудове полацкага Сафійскага сабору браў удзел архітэктар Аляксандр Асікевіч [362, с. 22]. Захаваліся таксама будаўнічыя кантракты Ф.Грабніцкага: ад 1733 г. — з мулярам з Варшавы Блажэем Касінскім (на два сезоны) і ад 1748 г. — з мулярам Антоніем Дабрагоўскім (на работы па рамонце полацкай кафедральнай царквы і архірэйскага двара). Аднак усё больш даследчыкаў з усё большай ступенню ўпэўненасці падзяляюць думку С.Лёранца [335; 337], што архітэктарам сабора быў Іаган Крыштоф Глаўбіц, вядомы майстар віленскага барока. Падставай для гэтага з'яўляюцца і стылістычныя адзнакі помніка, і яго надзвычай высокі мастацкі ўзровень, і тое, што ў 1744 г. Глаўбіц па заказу таго ж Ф.Грабніцкага выканаў праект палаца мітрапаліта ў Струні (каля Полацка) [177, с. 76; 344, с. 93—94].

Самабытныя рысы віленскага барока знайшлі паслядоўнае ўвасабленне і ў інтэр'еры сабора — у арганізацыі яго ўнутранай прасторы і дэкаратыўным аздабленні. У аснове застаецца спакойная і ўраўнаважаная структура базілікі. Прасторавыя ячэйкі перакрыты крыжастымі скляпеннямі і падзелены ў цэнтральным нефе адзінкавымі магутнымі падпружнымі аркамі, а ў астатніх частках — падвойнымі. Складаная прафіліроўка слупоў і адпаведны ім ордэрны дэкор ствараюць зрокава неакрэсленую цякучую прастору, якую яшчэ больш ускладняюць бакавыя капліцы, раскрытыя шырокімі арачнымі праёмамі. Найбольшай своеасаблівасцю інтэр'ера з'яўляецца мураваная алтарная перагародка, архітэктурнае вырашэнне якой зноў жа адлюстроўвае кампрамісную сутнасць уніяцкай царквы. Па функцыянальнаму прызначэнню перагародка, як і іканастас праваслаўнага храма, аддзяляе алтарнае памяшканне ад малітоўнай залы, а па сваёй кампазіцыі і формах нагадвае пры-

в. Беразвечча. Петрапаўлаўская царква і манастыр базыльян. Здымак 1930-х гг.

сценныя алтары каталіцкіх касцёлаў. Яна мае шматпланавую прасторава разгорнутую структуру, трох'ярусную будову, барочную групоўку ордэрных элементаў. Калоны, анты, пілястры цiснуць і паўтараюць адзін аднаго, шматразова разрываюць складанапрафіляваныя антабламенты, выклікаючы пачуццё няпэўнасці, усхваляванасці, экстатычнасці быцця. Перагародка аздоблена ляпнымі пазалочанымі гірляндамі, картушамі, капітэлямі і завершана барэльефнай кампазіцыяй «Тройца новазапаветная».

Пасля скасавання уніі ў 1839 г., нягледзячы на чароўную прыгажосць, храм чакаў незайздросны лёс, калі б не яго выключная гісторыя і надзвычайная творчая далікатнасць, праяўленая дойлідам пры перабудове яго ў XVIII ст. У 1860-я гг. мастак Д.Струкаў, накіраваны Сінодам для вывучэння і фіксацыі праваслаўных старажытнасцей «Северо-западного края» [НБВУ. АР, ф. 78], адным з першых адзначыў наяўнасць у сутарэннях уніяцкага сабора рэшткаў першапачатковай пабудовы. У канцы XIX ст. існуючы будынак да такой ступені прыйшоў у заняпад, што праз абрушэнні тынкоўкі сталі бачны фрагменты старажытнай муроўкі з плінфы і каменю. Гэта ўзмацніла цікавасць да помніка з боку археолагаў і гісторыкаў архітэктуры (А.Паўлінаў, П.Пакрышкін, К.Шароцкі). У 1909—1913 гг. былі выяўлены зандажамі амаль усе ацалелыя старажытныя часткі і зроблены капітальны рамонт сабора.

Вывучэнне і аналіз архітэктуры помніка працягваліся і ў першыя гады савецкай улады (І.Хозераў, М.Брунаў, М.Шчакаціхін, А.Някрасаў). Цяжкасць археалагічных даследаванняў выклікала шэраг спрэчных гіпотэз адносна аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі першай полацкай Сафіі (прыводзіліся вынікі абмераў пабудовы, якія значна адрозніваліся). Археалагічныя раскопкі працягваліся ў 1947 г. (Я.Ашчэпкаў) і пазней у 1967 г. (М.Каргер), калі адбылося раскрыццё значных фрагментаў фрэскавага роспісу. Найбольш грунтоўныя даследаванні праведзены археолагамі пад кіраўніцтвам В. Булкіна ў 1975—1980 гг., на падставе якіх канчаткова высветлены спрэчныя моманты, дакладна пацверджаны час узвядзення заходніх апсід — XVIII ст., выяўлены таксама прыбудовы да храма, зробленыя ў XII ст. Вынікі шматгадовых архітэктурна-археалагічных даследаванняў прадстаўлены ў экспазіцыі музея, які працуе ў сутарэннях сабора. У 1970-я гг. сабор адноўлены беларускімі архітэктарамі-рэстаўратарамі пад кіраўніцтвам В.Слюнчака і зноў (як некалі) стаў духоўным цэнтрам і сімвалам старажытнага горада [213].

Яшчэ адным шэдэўрам віленскага барока полацка-віцебскага рэгіёну з'яўляецца **уніяцкая Петрапаўлаўская царква ў в. Беразвечча**, якая размяшчалася на ўсходнім беразе возера Вялікае (зараз у межах г. Глыбокае). Тут па фундацыі 1638 г. Язэпа Корсака, старосты мсціслаўскага, у 1643 г. быў пабудаваны драўляны манастыр базыльян. Пры ім існавала невялікая навучальная ўстанова, дзе выкладаліся прыродазнаўчыя навукі і замежныя мовы. На месцы старых драўляных будынкаў у рамках вялікай будаўнічай праграмы, разгорнутай Ф.Грабніцкім, у 1756—1763 гг. змураваны вялікі кляштарны комплекс з двухпавярховым жылым корпусам і прыгажуняй царквой, да якой у 1766—1776 гг. прыбудавалі «цёплую» капліцу. Комплекс дапаўнялі школа, гаспадарчыя пабудовы, сад, абнесеныя мураванай сцяной з брамай, выкананай з царквой у адзінай мастацкай манеры. Вядомы будаўнічы кантракт з віленскім майстрам Янам Табіяшам Дзідэрштэйнам на ўзвядзенне храма па дадзенаму ўзору [362, с. 21].

Пасля скасавання уніі комплекс базыльянскага манастыра нейкі час заставаўся безгаспадарным, а затым перайшоў да праваслаўнага мужчынскага манастыра, які існаваў тут з 1847 па 1874 г., пазней у ім размясціўся жаночы праваслаўны манастыр. Царква (як праваслаўная) была пераасвячона ў гонар Раства Багародзіцы. У 1919 г. яна перададзена католікам, а ў манастыры размясціўся польскі Корпус аховы сумежжа [77; 138; 291, с. 54]. У 1930-я гг. праведзены абмеры і фотафіксацыя помніка, затым рэстаўрацыя, у якой актыўны ўдзел прымалі Ф.Рушчыц, Я.Булгак, Ю.Клос, Я.Ромер і інш. [ДГАЛ, ф. 1135, воп. 3, спр. 387, арк. 4—10]. З канца 1939 г. па чэрвень 1941 г. у кляштарных мурах быў сталінскі канцлагер, а пасля Вялікай Айчыннай вайны — турма строгага рэжыму. Царква, часткова пашкоджаная ў вайну, у 1960-я гг. канчаткова згінула пад каткам атэістычнага варварства [219, с. 144—149].

в. Беразвечча. Петрапаўлаўская царква. Інтэр'ер. Здымак 1930-х гг.

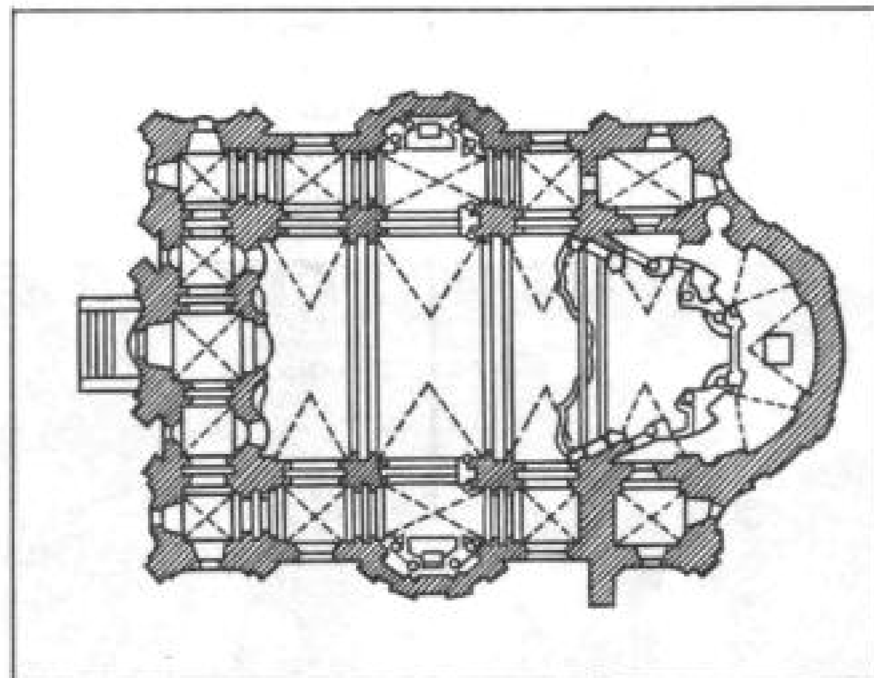
Храм меў шмат чаго роднаснага з полацкім Сафійскім саборам. Па абмерах 1905 г. гэта была трохнефавая базіліка з трансептам і двухвежавым фасадам-нартэксам [РДГА, ф. 835, воп. 1, спр. 309]. Пры агульнай традыцыйнасці структуры яе архітэктурная задума смелая і наватарская. Трансепт, які ствараe семантычны крыж у верхнім сячэнні, роўнавысокі з цэнтральным нефам, але не роўнашырокі з ім, што выключае стварэнне на іх перасячэнні падкупальнага квадрата і купала. Як і ў полацкім саборы, трансепт размешчаны роўна пасярэдзіне трох-

часткавай структуры кафалікона, у выніку чаго ядро кампазіцыі ўтварае папарна роўнаканцовы крыж, невялікія травеі вузкіх бакавых нефаў нагадваюць вуглавыя кампартаменты візантыйскай планавай схемы. Дзякуючы магутнай паўкруглай алтарнай частцы, якая завяршала шырокі цэнтральны неф, стваралася ўражанне, што ў вонкавай будове мас трансепт нетрадыцыйна ссунуты ў бок галоўнага фасада.

Перакрыжаваныя двухсхільныя дахі над цэнтральным нефам і трансептам на закругленых тарцах завяршаліся выпуклымі франтонамі-«дыядэмамі» з пластычным трохпялёсткавым абрысам. У параўнанні з полацкай Сафіяй тэма франтонаў у Петрапаўлаўскай царкве распрацавана больш поўна і шматпланава. Чатыры франтоны-«дыядэмы» вянчаюць (па баках свету) кожны сваю частку і, як карона, будынак у цэлым, адпаведна важнаму прынцыпу стылю барока — «падпарадкаванне частак цэламу».

Цікава параўнаць эстэтычныя характарыстыкі гэтых двух уніяцкіх храмаў, якім уласціва канцэптуальнае стылістычнае падабенства. Асаблівая ўвага нададзена архітэктурнай распрацоўцы галоўных фасадаў, як гэта ўвогуле характэрна для мастацкай канцэпцыі барока. Але ж іх надзвычайная пластычная насычанасць і багатая святлоценявая мадэліроўка, на нашу думку, грунтаваліся ў вялікай ступені на тыповай для уніяцкіх храмаў мерыдыянальнай арыентацыі, якая ўзнікла ад ідэі сімвалічнага нейтралітэту уніятаў да ўплываў заходняй і ўсходняй цэркваў, Рыма і Масквы. Працяглае натуральнае сонечнае асвятленне, безумоўна, стымулявала да ўзбагачэння пластычнай выразнасці паўднёвых галоўных фасадаў, што дасягалася даволі простымі матэматычна разлічанымі сродкамі.

Візуальна галоўныя фасады абодвух храмаў вырашаны як шматпланавыя тэатральныя кулісы, якія закрываюць ад гледача агульную тэктоніку пабудовы. Канструкцыйна структура кожнага з фасадаў адпавядала аб'ёму нартэкса з магутнымі сценамі, дадаткова ўзмоцненымі ў апорных вузлах. У той жа час пластыка фасадаў уражвае сваёй лёгкасцю, амаль нематэрыяльнасцю. Аднак пры ўяўнай адвольнасці групоўкі вертыкальных ордэрных элементаў яны падпарадкаваны строгай цэнтральна-восевай люстэркавай сіметрыі. У беразвецкай царкве калоны і пілястры разам з адпаведнымі гарызантральнымі часткамі ордэра былі разгорнуты пад вуглом 45° да франтальнай плоскасці фасада, што надавала яму глыбінна-прасторавую структуру. Дзякуючы гэтаму прыёму пры сонечным асвятленні ствараецца тонкая нюансіроўка ўласных і падаючых ценяў, якія слізгалі па ўвагнутай паверхні і кантрастна падзялялі кожны вертыкальны элемент на дзве часткі, рабілі яго яшчэ больш вытанчаным.



в. Беразвечча. Петрапаўлаўская царква. План.

Як хвалі, беглі па фасаду гарызантальныя цягі карнізаў, дынамічна нарастаючы рытм якіх ігралі не апошнюю ролю ў яго мастацкім вобразе і надавалі адметны прапарцыянальны лад. Тут, у адрозненне ад Сафійскага сабору, першы пояс антаблемента праходзіць на ўзроўні карніза цэнтральнага, а не бакавых нефаў, што прынцыпова змяняе яго структуру і агульнае мастацкае ўражанне, робіць яшчэ больш вытанчаным. Як адзначаў адзін з польскіх гісторыкаў мастацтва, фасад Петрапаўлаўскай царквы сваім «пульсуючым нервовым рытмам выпукла-ўвагнутых акцэнтаў пераважае па мастацкай выразнасці традыцыйныя плоскія і шаблонныя схемы, якіх шмат было ў Цэнтральнай Еўропе аж да канца XVIII ст.» [379, с. 57].

Усе стылістычныя прыёмы віленскага барока, закладзеныя ў полацкай Сафіі, атрымалі ў Петрапаўлаўскай царкве далейшую распрацоўку. Тут упершыню ўжыты ажурныя абрысы праёмаў на фасадзе, якія ў Сафійскім саборы сустракаліся толькі ў інтэр'еры. Пры параўнанні арганізацыі іх унутранай прасторы відавочна, што інтэр'ер беразвецкай царквы меў яшчэ больш дакладна разлічанае размеркаванне кампазіцыйных і дэкаратыўных сродкаў. Зусім маленькія бакавыя нефы былі прасторава падпа-

радкаваны шырокаму цэнтральнаму, які завяршаўся падобнай на тэатральную дэкарацыю мураванай алтарнай перагародкай (складалася з двух ярусаў дынамічна згрупаваных калон, злучаных раскрапаваным складанапрафіляваным

Ратушная (Васкрасенская) плошча ў Віцебску. Акварэль І. Пешкі пачатку XIX ст.: злева — касцёл св. Антонія ордэна бернардзінцаў, у цэнтры — касцёл св. Францыска Ксаверыя ордэна езуітаў, справа — уніяцкая Васкрасенская царква.

антаблементам). Прастора ў глыбіні вялікіх скразных праёмаў паміж калонамі здавалася бясконцай. Падпружныя аркі, якія ўмацоўвалі цыліндрычныя з распалубкамі скляпенні, ужо нават не спараныя, а слаістыя, што яшчэ больш ускладніла архітэктурны дэкор інтэр'ера шматлікімі раскрапоўкамі.

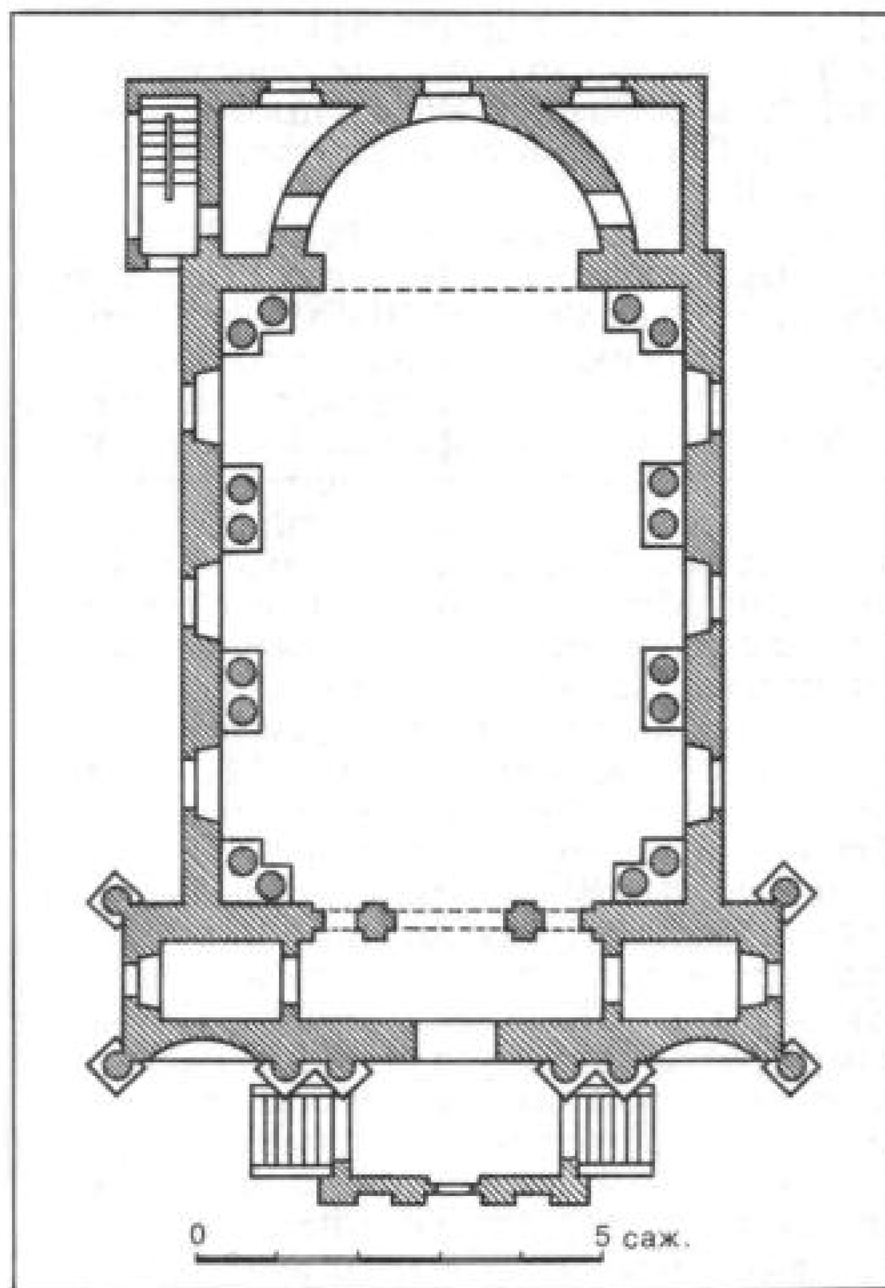
Характэрна, што ў адрозненне ад шматлікіх узораў заходнееўрапейскага, а таксама польскага барока ў сістэме віленскага амаль адсутнічаюць культавыя збудаванні з авальнай формай плана, якая сама па сабе стварае цякучую неакрэсленую ўнутраную прастору. Тыя ж задачы ў інтэр'ерах уніяцкіх храмаў вырашаліся іншымі сродкамі пры захаванні крыжовай семантыкі кампазіцыі. Гэта паказальна і таму, што аўтарства найбольш яркіх узораў віленскага барока, з лёгкай рукі С.Лёранца [335; 337], прыпісваецца віленскаму архітэктару І.К.Глаўбіцу, які паходзіў з Сілезіі (Шлёнска), дзе барочныя касцёлы XVIII ст. у аснове кампазіцыі маюць пераважна авальныя планы. Сам Глаўбіц быў пратэстантам па веравызнанні, кіраўніком евангеліцкай суполкі ў Вільні. У той жа час кола прыпісваемых яму аўтарства твораў сакральнай архітэктуры амаль пароўну падзяляецца на касцёлы і уніяцкія цэрквы, а таксама ўключае і праваслаўныя храмы. Відавочна, што ў кожным выпадку ён таленавіта і прафесіянальна выконваў ідэйна-канфесійную праграму заказчыка.

У абодвух разгледжаных намі помніках яскрава аллюстраваны **два важнейшыя прынцыпы стылю барока**: аптычная карэкціроўка мастацкага вобраза і дуалістычнасць свядомасці, якая апрыёры закладзена ў саму ідэю уніяцтва. Скульптурная пластычнасць іх архітэктуры спалучаецца з дакладна выверанай канструкцыйнай логікай. У іх стылістыцы мы бачым не рымскае, не паўночнаітальянскае, не цэнтральнаеўрапейскае ці яшчэ якое іншае барока, а яго адметны нацыянальны варыянт з мясцовымі асаблівасцямі ў архітэктоніцы збудаванняў. Такім чынам, відавочна беспадстаўнасць падмены тэрміна «віленскае барока» тэрмінам «ракако» — падмена сацыяльна абгрунтаванай з'явы ў беларускім дойлідстве наднацыянальнай салоннай манерай дэкоруму.

Памылковасць гэтых спроб яскрава абвяргаецца яшчэ адным характэрным узорам уніяцкай архітэктуры таго ж рэгіёну (паўночна-ўсходняга ў напрамку ад Вільні). **Пакроўскі сабор мужчынскага базыльянскага манастыра ў Оршы** заснаваны ў 1642 г. Антоніем Сялявам, змура-

ваны ў 1758—1774 гг. на сродкі старосты аршанскага Язэпа Лянкоўскага (ці Лянкевіча) пры садзеянні мітрапаліта Ф. Грабніцкага [88-II, с. 99]. Як і беразвецкая царква, сабор быў мэтанакіравана знішчаны ў 1960-я гг. [219, с. 270]. Абмераў святыні не выяўлена, аднак здымкі пачатку XX ст. сведчаць, што помнік належаў да архітэктурна-мастацкай сістэмы віленскага барока. Па аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі гэта была трохнефавая аднаапсідная крыжова-купальная базіліка з двухвежавым фасадам. Асаблівасцю храма (у параўнанні з папярэднімі) стала наяўнасць на перасячэнні роўнавысокіх цэнтральнага нефа і трансепта, якія ўтваралі ў верхнім сячэнні грэчаскі крыж, высокага светлавога барабана з фігурным барочным купалам, падзеленымі паміж сабою поясам люкарн. А.Квітніцкая лічыла купал больш позняй надбудовай [49, с. 521], аднак выразная цэнтрычнасць ядра кампазіцыі і барочная стылістыка купала абвяргаюць гэтую думку. Перабудовы тычыліся толькі вежаў на галоўным фасадзе, дзе замураваны скразныя праёмы, зняты верхнія ярусы і пастаўлены цыбулепадобныя галоўкі. Складаная і пластычна распрацаваная дамінанта цэнтральнага купала была больш значная за вежы на галоўным фасадзе і падкрэслівала цэнтрычнасць крыжовай кампазіцыі кафалікона. Такая выразная акцэнтацыя клерыкальнага зместу архітэктонікі збудавання, на нашу думку, абумоўлена ў дадзеным выпадку ўплывам архітэктурных традыцый крыжовых цэнтральна-купальных праваслаўных сабораў Багаяўленскага і Успенскага Куцеінскіх манастыроў, якія існавалі пад Оршай з сярэдзіны XVII ст. [219, с. 81—83]. Аўтэнтычнасць купала пацвярджаюць і адносна невялікія памеры фігурных франтонаў-«дыядэм» на тарцах перакрыжаваных двухсхільных дахаў, падпарадкаваных асноўнай дамінанце.

У XVIII ст. **у Віцебску** было 14 драўляных уніяцкіх цэркваў і 2 мураваныя — Васкрасенская Рынкавая (у адрозненне ад драўлянай Васкрасенскай Заручаўскай) і Успенскі сабор базыльянскага манастыра. Мураваная **Васкрасенская царква** адыгрывала важную ролю ў ансамблі галоўнай на той час Ратушай ці Рынкавай плошчы горада. Як уніяцкая яна была арыентавана алтаром на поўнач, а галоўным фасадам, як і гарадская ратуша, да р. Віцьба, Езуіцкі мост праз якую вёў да Саборнай плошчы. На гэтым месцы раней стаяла драўляная праваслаўная, таксама Васкрасенская царква, выява якой прадстаўлена на чарцяжы Віцебска (1664 г.). Яна была



Віцебск. Уніяцкая Васкрасенская царква. План.

арыентавана алтаром на ўсход. Новая мураваная царква ўзведзена на сродкі віцебскага купца Мікалая Смыка, па удакладненых археолагамі даных, на мяжы 1740—1750-х гг. [245, с. 55] асвячона ў 1772 г. Апошняя дата, якая, паводле звестак краязнаўца А.Семянтоўскага, была заанатавана над уваходам у царкву [209, с. 140], раней фігуравала як дата будаўніцтва. У выніку помнік лічыўся больш познім [131, с. 142]. У 1834 г. Васкрасенская царква перададзена праваслаўным. Распрацаваны ў 1841 г. полацкім епархіяльным архітэктарам А.Порта праект яе рэканструкцыі меў элементы посткласіцызму [РДГА, ф. 1488, воп. 1, спр. 359]. Меркавалася на галоўным фасадзе прыбудаваць не адпаведны маштабу будынка чатырохкалонны порцік, атыкавы франтон замяніць трохвугольным тымпанам, над нефам надбудаваць несапраўдны паўсферычны купал, завяршэнні вежаў зрабіць таксама паў-

сферычнымі. Але ў другой палове XIX ст., як сведчаць фотаздымкі, быў узведзены толькі несапраўдны псеўдарускі купал з цыбулепадобнай галоўкай. Помнік зруйнаваны ў студзені 1966 г. [219, с. 91—93].

Аўтэнтычная выява віцебскай Васкрасенскай царквы вядома па акварэлях І.Пешкі, якія мастак рабіў на мяжы XVIII—XIX ст. У адрозненне ад папярэдніх уніяцкіх святынь гэта быў аднанефавы аднаапсідны храм, па кампазіцыі падобны на шматлікія фарныя касцёлы гэтага рэгіёну таго ж часу, толькі яго паўкруглая алтарная апсіда не была выцягнутай (адсутнічала віма). Невысокія рызніцы па баках апсіды надавалі плану збудавання прамавугольную форму, што дазваляла яму шчыльна прылягаць да будынка гандлёвых радоў. Цікава, што план нефа кафалікона не быў дакладна прамавугольны, а трапецападобны, злёгку звужаны ў бок апсіды, каб, відавочна, стварыць ілюзію большай падоўжанасці прасторы інтэр'ера [197]. Галоўныя аптычныя эфекты былі сканцэнтраваны на галоўным фасадзе храма. Аб'ёмная пласціна фасада-нартэкса выступала за межы нефа, закрываючы яго як тэатральная дэкарацыя. Па выразнаму трохчасткаваму чляненню фасада па вертыкалі можна было памылкова ўявіць, што за ім схавана структура трохнефавай базілікі. Высокі фігурны атыкавы франтон, заціснуты паміж вертыкалямі вежаў, адпавядаў не шырыні нефа, а шырыні алтарнай апсіды, над якой адпаведна яму ўзвышаўся магутны пластычны франтон-«дыядэма», які плаўнымі цякучымі валютамі закрываў тарэц даху. Калоны карынфскага ордэра на высокіх п'едэсталах у ніжняй частцы фасада былі разгорнуты пад вуглом 45° да яго рэальнай плоскасці, што ў выніку надавала архітэктурным масам познебарочную глыбінна-прасторавую будову. Верхнія ярусы вежаў нязначна скарачаліся па памерах. Дынаміку вянчаючым масам збудавання надавалі надзвычай складаная форма барочных купалаў і маляўнічыя абрысы пілястраў-валют з ґрабенчыкамі, аналагічныя тым жа элементам у полацкай Сафіі, але без дэкаратыўных вазонаў-пінакляў. Матыў спараных карынфскіх калон пераходзіў у інтэр'ер храма, дзе на іх абапіраліся спараныя падпружныя аркі, якія ўмацоўвалі цыліндрычнае з лучковымі распалубкамі скляпенне. Па стылістычных прыкметах і гэты выдатны помнік уніяцкай архітэктуры можна аднесці да віленскай школы, але яго аўтарам быў хутчэй за ўсё не Глаўбіц, а Іосіф Фантана III, па праекту якога **ў Віцебску** ў той жа час узводзіўся яшчэ адзін **уніяцкі** храм — **Успенскі сабор**.

Успенская, альбо Прачысценская, альбо Лысая гара, размешчаная на правым беразе Віцьбы ў сутоку яе з Заходняй Дзвіной — адно з самых славутых і старажытных сакральных месцаў Віцебска. Яе вышыня ўступае толькі Верхняму замку, таму менавіта на гэтым месцы здаўна будаваліся спачатку праваслаўныя, а затым уніяцкія цэрквы, якіх было даволі шмат. Яго гісторыя прыцягвала ўвагу шматлікіх даследчыкаў: гісторыкаў, архітэктараў, археолагаў, рэстаўратараў, краязнаўцаў. Найбольш грунтоўная публікацыя, якая абагульняе папярэднікаў і ўводзіць новыя навуковыя даныя, належыць гісторыку Л.Хмяльніцкай [238]. Першыя пісьмовыя крыніцы пра існаванне тут праваслаўнай царквы ў імя Успення Прачыстае Багародзіцы адносяцца да 1406 г. Вядома, што ў ёй захоўваліся важныя гарадскія дакументы. У пачатку XVII ст. прыход з драўлянай царквой перайшоў да уніятаў. Побач з ёй у лістападзе 1623 г. адбылося забойства уніяцкага архібіскупа Я. Кунцэвіча «схізматыкамі», у выніку якога гэтае месца стала знакавым у супрацьстаянні паміж канфесіямі.

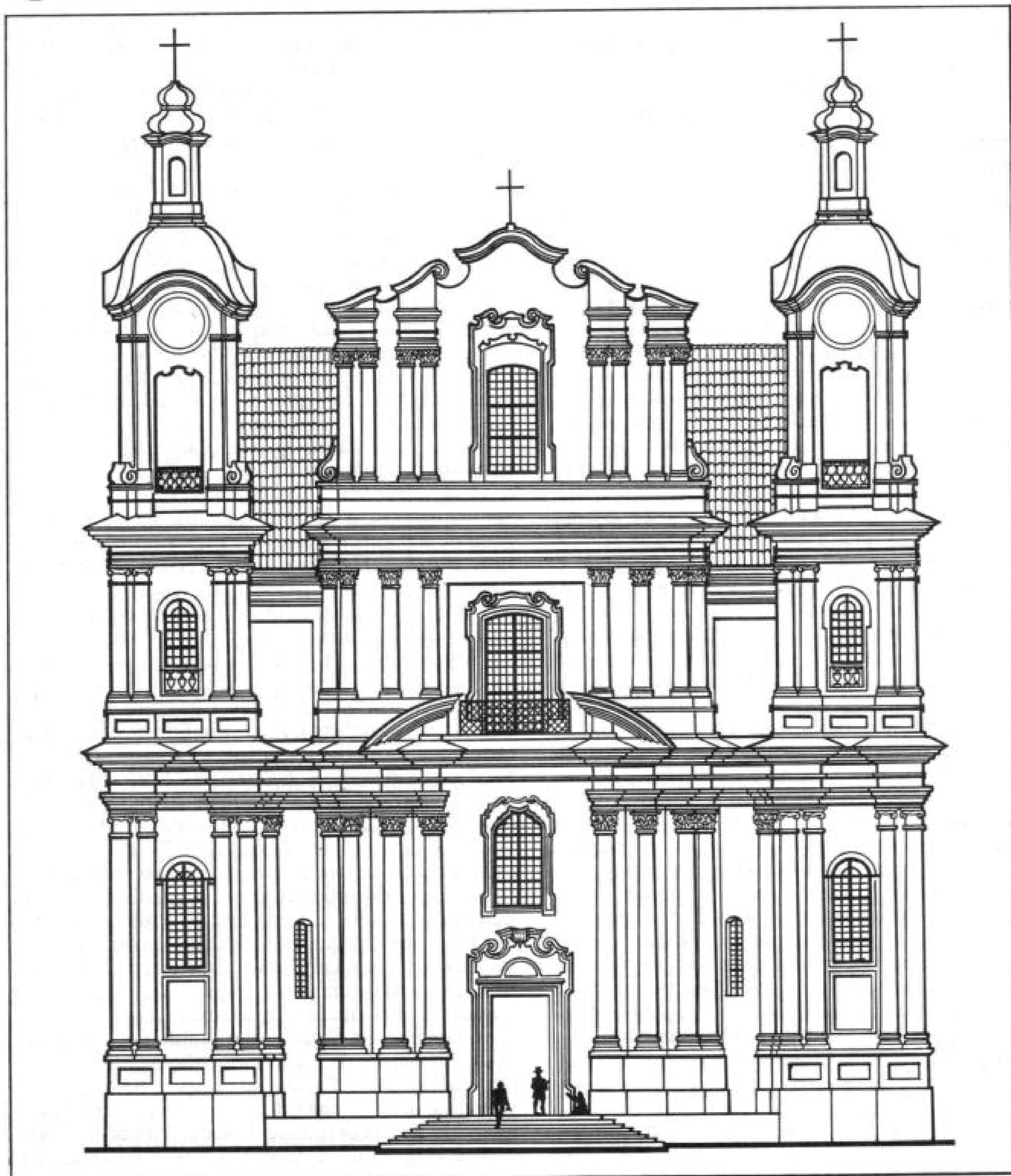
На працягу XVII — пачатку XVIII ст. тут было пастаўлена паслядоўна некалькі драўляных уніяцкіх цэркваў. Першая згарэла ў 1629 г., была адноўлена ў 1636 г. У 1682 г. за кошт Адама Францішка Кісяля, падкаморыя віцебскага, пастаўлена новая царква і пры ёй асаджаны айцы-базыльяне, якія размясціліся ў драўляным кляштары. Як паведамляе гісторык Я.Сцябельскі, «1708 года дня 28 верасня Пётр Аляксеевіч, маскоўскі цар, спаліў горад, у якім і памяненая царква з базыльянскім кляштарам згарэла» [238, с. 46]. Храм зноў быў адноўлены А.Кісялём. Яшчэ двойчы да сярэдзіны XVIII ст. тут узводзіліся драўляныя цэрквы на сродкі віцебскіх мяшчан Мірона Галузы і Гопавай. Толькі ў 1743 г. пачалося будаўніцтва мураванага храма, што пазначана ў летапісе горада. Асноўнымі фундатарамі выступілі віцебскія купцы Міхаіл і Сямён Лапы, Іван Ігольнікаў і Мацей Галуза. Кіраўніцтва базыльянскага кляштара запрасіла кіраваць будаўніцтвам вядомага архітэктара Іосіфа Фантана III, прадстаўніка славутай дынастыі італьянскіх архітэктараў, якая ў некалькіх пакаленнях працавала ў розных рэгіёнах Рэчы Паспалітай. А.Сапуноў паведамляе, што ў архіве Полацкай духоўнай кансісторыі захоўваліся чатыры распіскі ад 29.09.1745 г. па 19.03.1753 г. архітэк-

тара Восіпа Фантана аб атрыманні ім кляштарных грошай на пабудову царквы [202, с. 41]. Пасля гэтага «пан Фантана» абавязкі на будаўніцтва перадаў настаяцелю Навасельскаму і вялося яно з перапынкамі да 1785 г. Адначасова ўзводзіліся кляштарныя муры. На пачатку будаўніцтва комплексу былі праведзены вялікія земляныя і дрэнажныя работы для сцёку грунтавой вады і ўмацавання берагавога адхону, створана цэлая сістэма вадасцёкаў, унутры якіх пры неабходнасці мог бы знаходзіцца чалавек.

Майстэрства таленавітага дойліда ў поўнай ступені раскрылася ў выдатнай архітэктуры ансамбля. Велічны, грандыёзных памераў храм меў адначасова і традыцыйную, і нязвыклую для беларускага барока аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю. Гэта была адзіная на Беларусі пяцінефавая крыжова-купальная базіліка з двухвежавым фасадам (нават самыя рэпрэзентатыўныя каталіцкія базілікі таго часу мелі толькі тры нефы). Аснову архітэктанічнай кампазіцыі Успенскай царквы складалі роўнавысокія і роўнашырокія цэнтральны неф з паўкруглым завяршэннем прэсбітэрыя і трансепт, якія ўтваралі ў верхнім сячэнні выцягнуты лацінскі крыж. Сяродкрыжжа ўвенчвалася купалам, які, аднак, быў схаваны ўнутры высокіх перакрыжаваных двухсхільных дахаў (відавочна, з малюнка І.Пешкі, пачатак XIX ст.). Бакавыя часткі складаліся з прамежкавых і крайніх нефаў, якія былі накрыты аднасхільнымі дахамі з невялікім перападам вышыні. Прамежкавыя нефы шырокімі арачнымі праёмамі злучаліся з аднаго боку з цэнтральным нефам, а з другога — з шэрагам замкнутых авальных капліц у крайніх нефах, затым праз трансепт пераходзілі ў хор, які паўкольцам абкружаў прэсбітэрый (накшталт хораў гатычных සабораў Заходняй Еўропы). Усё гэта стварала незвычайна арганізаваную, нібыта адвольна перацякаючую паміж шматлікімі аркадамі ўнутраную прастору, якая надавала інтэр'еру надзвычайную пышнасць і разнастайнасць, нягледзячы на строгую прамавугольную форму плана. Дакладна разлічаныя і скарэкціраваныя аптычныя эфекты, выкарыстаныя ў тэктоніцы храма, узмацнялі яго эмацыянальнае ўздзеянне на вернікаў.

Галоўны фасад, у адпаведнасці з прынцыпамі стылю барока трактаваны як шырма для агульнай кампазіцыі збудавання, меў развітую глыбінна-прасторавую будову, якая адпавядала канструкцыйнай аснове. Пяцінефавая структура базілікі адлюстравана ў пяцічасткавым чляненні фасада па вертыкалі. Сегментны рызаліт цэнтральнай часткі і скругленыя на вуглах чацверыкі вежаў выступалі наперад, а прамежкавыя палі заглыбляліся паміж імі, ствараючы хвалістую паверхню фасада, пластыка якога дадаткова ўзбагачалася аб'ёмнымі карынфскімі калонамі, пастаўленымі ў нішах. Насычаны і разнастайны ордэрны дэкор ствараў маляўнічую гульню святла і ценю. Гарызантальныя цягі антаблементаў адпавядалі канструкцыям перакрыццяў бакавых і цэнтральнага нефаў. Крайнія нефы каля алтара завяршаліся прамавугольнымі сакрыстыямі, а на галоўным фасадзе — стройнымі трох'яруснымі вежамі з прыгожымі фігурнымі купаламі-банькамі. Верхнія ярусы вежаў, аналагічна Васкрасенскай царкве, нязначна адрозніваліся па памерах, а на вуглах аздабляліся пастаўленымі па дыяганалі пілястрамі-валютамі. Цэнтральная частка фасада ўвенчвалася фігурным атыкавым франтонам-«дыядэмай». Адпаведныя франтоны ўпрыгожвалі абодва тарцы трансепта, што можна бачыць на ўзгаданым вышэй малюнку І.Пешкі (з драўляным мостам праз Віцьбу). Паралелі ў стылістыцы Успенскай і Васкрасенскай цэркваў (як у тэктоніцы, так і дэкаратыўнай пластыцы збудаванняў) дазваляюць лічыць аўтарам абодвух І.Фантана III.

Мураваны храм віцебскага базыльянскага кляштара быў асвячоны ў 1785 г. у гонар Успення Прасвятой Багародзіцы і святога пакутніка Язафата. Характэрна, што уніяцкі храм быў арыентаваны алтаром на ўсход і гэтая асаблівасць двойчы адзначана ў дакументах 1797 г. Настаяцель кляштара адзначае, што «царква мураванай пабудовы фронтам пры рацэ Дзвіне на ўсход... нядаўна скончана, у даўжыню 23, а ў шырыню 10 сажняў... з іканастасам мураваным па абраду ўсходняй царквы з рымскай злучанай» [238, с. 49]. Тыя ж звесткі ўтрымлівае рапарт праваслаўнага айца І.Сырахнова епіскапу полацкаму і магілёўскаму Афанасію. Ён паведамляе, што мураваная царква базыльянскага кляштара «па правілу грэчаскай царквы, алтаром ляжыць на ўсход, мае іканастас цагляны, атыкаваны, архітэктурнай работы... па ўзору нашай царквы... Гэты храм ёсць адно з лепшых упрыгожанняў горада; з яго зручна зрабіць, з вялікай выгадай казне і часу, грэка-расійскі сабор» [238, с. 50]. У выніку ў 1799 г. базыльянскі манастыр быў перададзены праваслаўным, а царква перайменавана ва Успенскі сабор. Прыняты ў сувязі з гэтым праект перабудовы храма (1804 г.) захоўваецца ў архіве Сінода [РДГА,



Віцебск. Успенскі сабор ордэна базыльян. Галоўны фасад. Рэканструкцыя І. Роцькі.

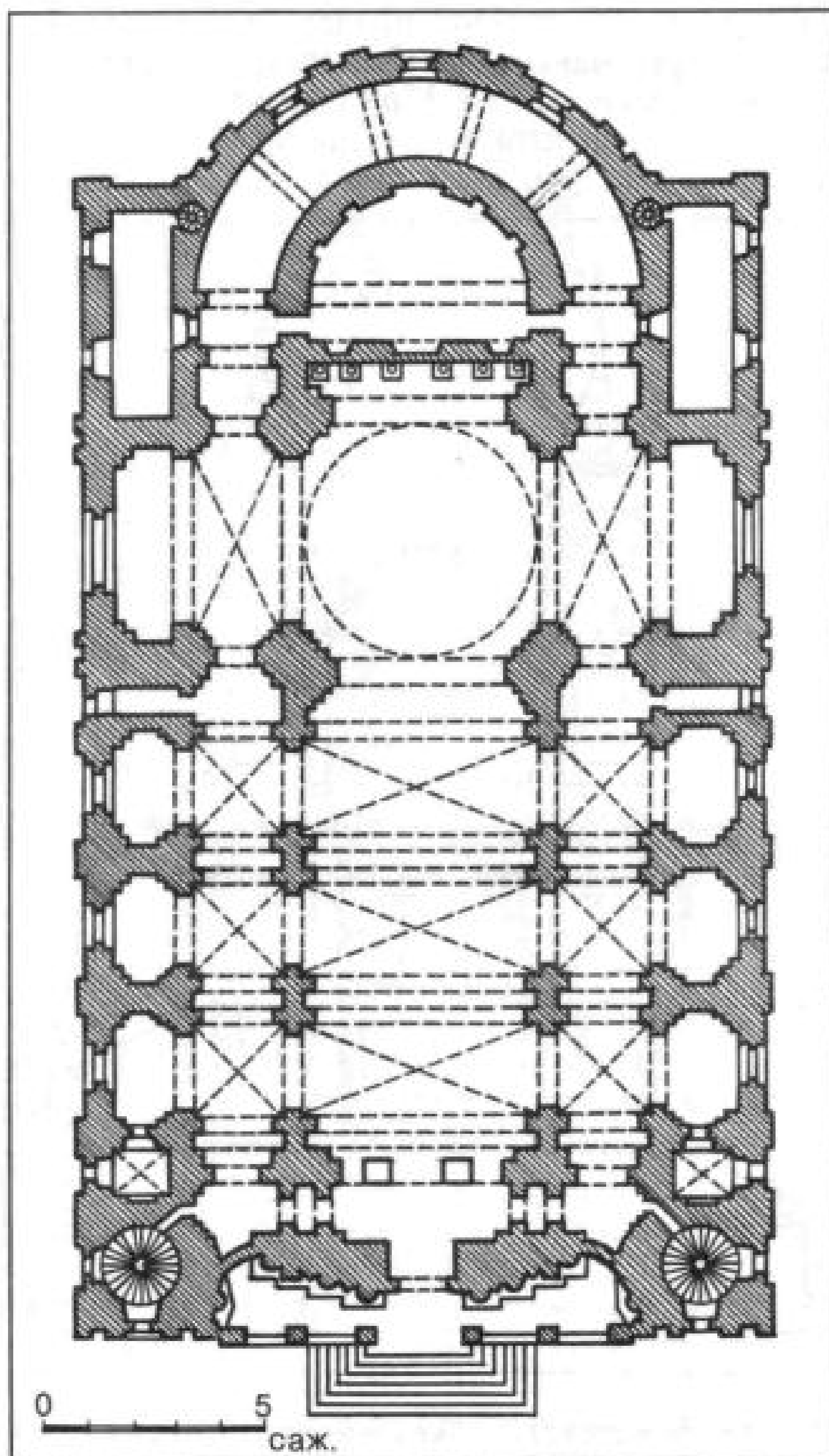
ф. 1399, воп. 1, спр. 264]. Паводле яго аблічча храма набыло рысы класіцызму. Зменены пераважна вянчаючыя масы збудавання: на сярэдкрыжжы пастаўлены круглы светлавы барабан з паўсферычным купалам, увянчаным цыбулепадобнай галоўкай, адпаведна зменены завяршэнні вежаў, дахі зрабілі больш пакатымі, а атыкавыя барочныя франтоны заменены трохвугольнымі.

Крытым пераходам-галерэяй сабор злучаўся з Т-падобным трохпавярховым манастырскім корпусам, накрытым вальмавым дахам з «заломам». Галоўны падоўжны фасад, што ідзе ўздоўж броўкі рэльефу над Дзвіной, рытмічна чляніўся пілястрамі вялікага ордэра, вокны аздаблялі ляпныя сандрыкі, а прасценкі — філянговыя нішы ў стылістыцы позняга барока, пазней знішчаныя. Будынак часткова захаваўся да нашага часу. З 1799 па 1849 г. у ім размяшчаліся прысутныя месцы, пазней, пасля перабудовы, пераведзеная з Полацка духоўная семінарыя, зачыненая ў 1917 г. У 1926 г. Успенскі сабор быў абвешчаны дзяржаўнай гісторыка-культурнай каштоўнасцю, а ў верасні 1936 г. узарваны [219, с. 96—100].

Відавочна, што віцебскія уніяцкія цэрквы, дзякуючы творчай індывідуальнасці аўтара, вылучаюцца своеасаблівасцю ў кантэксце віленскага барока.

Старажытная праваслаўная **Дабравешчанская царква ў Віцебску** ў 1619 г. па загаду караля Жыгімонта III Вазы была перададзена уніятам. У хуткім часе яе пазакамарнае пакрыццё замянілі двухсхільным дахам, але купал на светлавым барабане захаваўся (можна бачыць на вядомым чарцяжы Віцебска 1664 г.). Будынак царквы моцна пацярпеў падчас Паўночнай вайны і пэўны час стаяў напаўразбураны. Пасля 1759 г. царква была перабудавана ў стылі віленскага барока [249, с. 11]. Купал на сярэдкрыжжы быў зняты, а над алтарнай часткай узведзена вежачка са спічакам. На ўсю шырыню старажытнага галоўнага фасада прыбудавалі новы ўваходны аб'ём з дзвюма шмат'яруснымі вежамі па баках і высокім фігурным франтонам паміж імі. Гэтая перабудова прынцыпова змяніла характар архітэктуры старажытнай святыні, яе кампазіцыю, сілуэт і дэкаратыўнае аздабленне. У адпаведнасці з уніяцкай абраднасцю ў інтэр'еры царквы была зроблена муравaная алтарная перагародка.

У 1832 г., яшчэ да скасавання уніі, Дабравешчанскую царкву вярнулі праваслаўным, а



Віцебск. Успенскі сабор ордэна базыльян. План.

праз 30 гадоў зноў капітальна перабудавалі: архітэктуры храма не вярнулі першапачатковы выгляд, а надалі рысы псеўдарускага стылю. У час Вялікай Айчыннай вайны ўсе перакрыцці будынка былі разбураны. У снежні 1961 г. па ініцыятыве гарадскіх улад пры актыўным удзеле галоўнага архітэктара Віцебска царква была ўзарвана [219, с. 60—64]. Ад помніка засталіся рэшткі, у якіх старажытныя часткі маюць месцамі вышыню да 5 м. У 1990-я гг. храм рэстаўраваны ў аўтэнтычным выглядзе (архітэктар-рэстаўратар Г. Лаўрэцкі).

Яшчэ адзін арыгінальны ўзор уніяцкай архі-

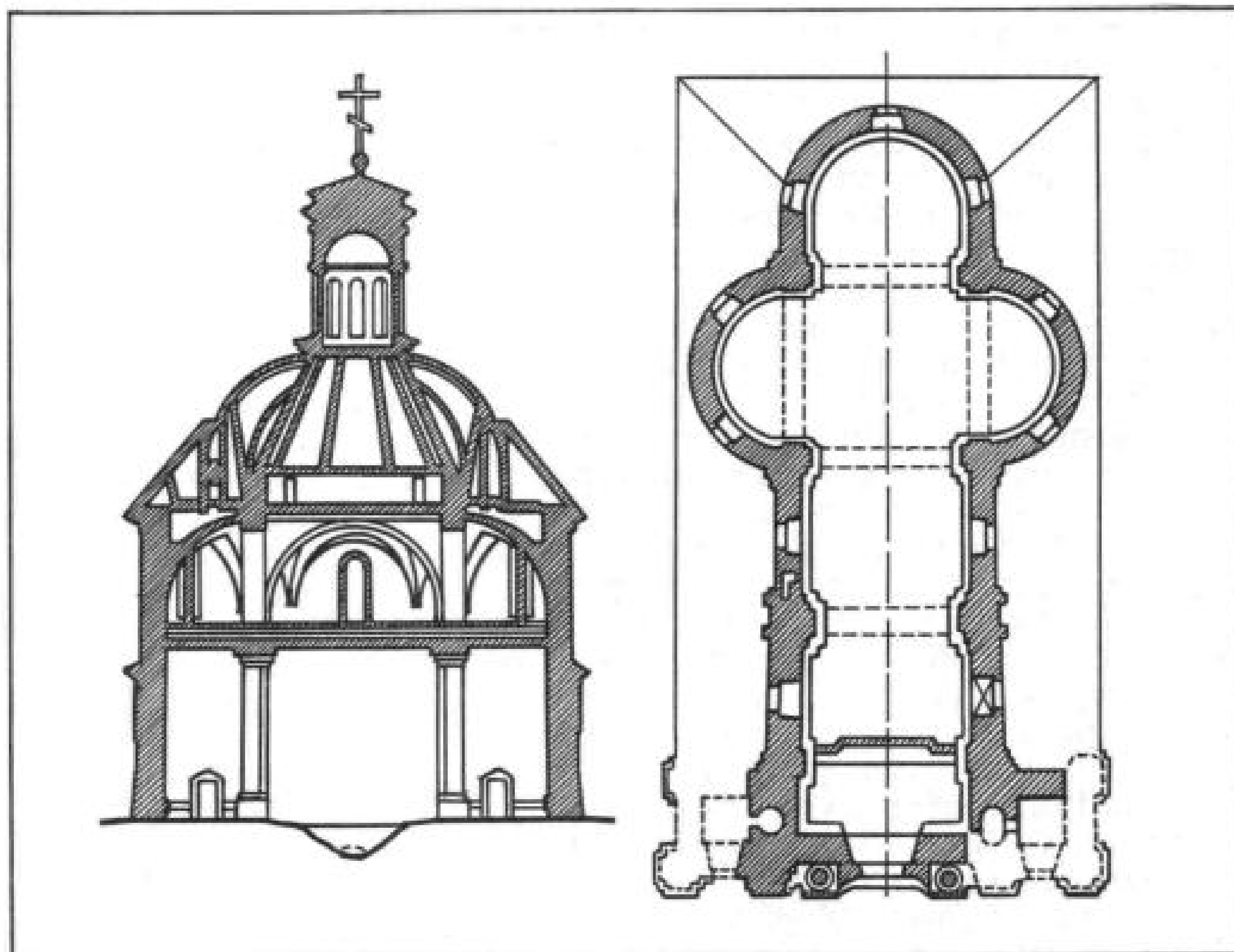
тэктуры гэтага рэгіёну прадстаўляе муараваная **царква пры манастыры базыльян у Талачыне**. Кляштар заснаваны ў 1769 г. князямі Сангушкамі (лічыцца, што на месцы драўлянага фарнага касцёла, фундаванага ў 1604 г. Л.Сапегам)

Віцебск. Уніяцкая Дабравешчанская царква. Рэканструкцыя фасада XVIII ст.

[11, с. 467; 104, с. 411]. Узвядзенне мураваных будынкаў пачалося ў 1779 г. Храм асвячоны як уніяцкі ў 1796 г., а з 1804 г. — гэта праваслаўная Пакроўская царква. Збудаванне, аўтарам якога атрыбутыўна з'яўляецца архітэктар Я.Габрыэль, прадстаўляе сабой затухаючае, але яшчэ вельмі выразнае рэха віленскага барока. У кампазіцыі трохнефавай базілікі дамінуе цэнтральны неф, які непасрэдна пераходзіць у прэсбітэрый з плоскай алтарнай сцяной. Тарцы даху з абодвух бакоў закрыты атыкавымі барочнымі франтонамі складанага абрысу. Невысокія бакавыя нефы і яшчэ больш нізкія сіметрычныя сакрыстыі ствараюць нарастаючую дынаміку кампазіцыі, што знаходзіць выйсце ў вертыкалях тэлескапічных вежаў фасада-нартэкса. Пластыка галоўнага фасада надзвычай энергічная, экспрэсіўная, нават нервовая. Пры трохнефавай структуры храма фасад мае пяцічасткавую будову, трактаваную незалежна ад канструкцыйнай асновы (прынцып тэатралізацыі), аднак пры гэтым яна падпарадкавана строгай барочнай цэнтральнавосевай білатэральнай сіметрыі. Усе часткі фасада (цэнтральная, бакавыя і прамежкавыя палі) маюць увагнутую паверхню і падзелены выступаючымі пад вострым вуглом пілонамі, аздобленымі слаістымі ордэрнымі пілястрамі. У прапорцыях ордэра (у параўнанні з класічнымі) перавага аддаецца вышынным элементам. Першы пояс хвалістага складана раскрапаванага антаблемента праходзіць на вышыні карніза магутнага цэнтральнага нефа. Вышэй яго ярусы вежаў рэзка скарачаюцца па памерах. Пры ярка выяўленай познебарочнай экспрэсіі архітэктуры галоўнага фасада руставаныя п'едэсталы ордэрных элементаў надаюць яму рысы барочнага класіцызму.

Арганізацыі ўнутранай прасторы храма таксама ўласцівы вытанчанасць і складаная прафіліроўка ордэра. Скляпенні бакавых нефаў аддзяляюць падвойныя падпружныя аркі, у цэнтральным нефе яны адзінкавыя, але абапіраюцца на слаістыя пілястры, што ўскладняе сячэнне апорных слупоў. Алтарную частку аддзяляе мураваная перагародка, уласцівая уніяцкаму храмабудаўніцтву. Цікавым дэкаратыўным элементам у інтэр'еры з'яўляюцца звітыя ў скрутак пілястры, якія аздабляюць хоры і бакавыя нефы, падкрэсліваючы ілюзорнасць, падманлівасць рэальнага свету. Гэта амаль філасофская дэкларацыя ў мастацкіх формах. Трэба адзначыць, што вельмі падобныя, хаця і не цалкам ідэнтычныя эстэтычныя характарыстыкі мае напаўразбураны касцёл дамініканцаў у в. Смаляны (менш за 40 км ад Талачына; Аршанскі раён), пабудаваны крыху раней, у 1760-я гг.

Акрамя кола помнікаў віленскага барока паўночна-ўсходняга полацка-віцебскага рэгіёну, у мастацкай дасканаласці і прафесійнасці якіх, нягледзячы на значную аддегласць ад Вільні, відавочны яе моцны ўплыў, можна вылучыць яшчэ адну своеасаблівую разнавіднасць гэтага стылявога кірунку ў рэгіёне, які мы вызначылі як гродзенска-слонімскі [59]. Галоўную ролю ў станаўленні яго стылістычных характарыстык адыгрывалі уніяцкія храмы, але ў формах яшчэ



в. Быцень. Сабор св. Язафата ордэна базыльян. Папярочны разрэз. План у верхнім сячэнні.

больш самабытных, так бы мовіць — местачковых, хоць у напрамку на поўдзень ад Вільні, гэты рэгіён тэрытарыяльна бліжэй да яе. Два найбольш раннія помнікі уніяцкай архітэктуры гэтага рэгіёну маюць тэндэнцыю да паўтарэння ідэі раннехрысціянскага крыжовага цэнтральна-купальнага храма.

Непадалёку ад Слоніма, у мястэчку Быцень (Івацэвіцкі раён) знаходзіўся адзін з багацейшых і славутых у ВКЛ уніяцкіх манастыроў. Пра гэта сведчыць план комплекса, зроблены пасля яго скасавання [РДВГА, ф. 349, воп. 5, спр. 10863]. Першы яго фундатар, маршалак слонімскі Рыгор Трызна разам з жонкаю Рэгінай (з Сапегаў), у 1607 г. падараваў базыльянам маёнтак Дзевяткавічы. Іх нашчадак Мікалай Трызна, падскарбій ВКЛ, у 1626 і 1640 гг. таксама ахвяраваў сродкі на будаўніцтва манастыра і царквы. Каля 1654 г. была змуравана невялікая Спаса-Праабражэнская царква, якая ацяплялася і непасрэдна злучалася з жылымі памяшканнямі манастыра [348, с. 12]. Падчас паўстання Б.Хмяльніцкага (1648—1654) у надзейна ўмацаваным быценскім манастыры хаваліся уніяты з Украіны і іншых месцаў, з 1656 г. тут знаходзіўся кіраўнік базыльянскага ордэна Бенедыкт Цярлецкі. У царкве захоўваліся нятленныя мошчы старца Сімяона Стаўроўскага, настаяцеля манастыра з 1640 г. [412, с. 20].

Вялікая мураваная саборная царква была ўзведзена пасля 1673 г. пад кіраўніцтвам настаяцеля манастыра Язэпа Пяткевіча. У 1710 г. храм асвячоны ў гонар святога пакутніка Язафата. Да 1757 г. святыня была перабудавана ў стылі віленскага барока і распісана «al fresko». Спадчыннік згаслага уніяцкага роду Трызнаў падскарбій надворны Рэчы Паспалітай Антоній Тызенгаўз у 1775 г. перадаў манастыр католікам. У 1780 г. сабор быў кансекраваны ў гонар Св. Тройцы біскупам пінскім і тураўскім Гедэонам Дашкевічам [34]. У 1839 г. кляштар перададзены праваслаўным, пры гэтым складзены яго інвентар на польскай мове з апісаннем царквы, кляштарных і фальварачных будынкаў, дзе паведамляецца, што храм — «фігуры крыжовай» [НБВУ. АР, ф. 4, спр. 2601]. У 1915 г. падчас першай сусветнай вайны царква моцна пацярпела, пра што сведчаць абмеры і фотафіксацыя, выкананыя Віленскім Таварыствам аматараў навук [ДГАЛ, ф. 1135, воп. 3, спр. 408], на падставе якіх у 1929 г. праведзена частковая рэстаўрацыя помніка. У час Вялікай Айчыннай вайны і пасля

яе саборная царква і манастырскі корпус зруйнаваны канчаткова, ацалела толькі малая «цёплая» царква [219, с. 141—144].

Ядро кампазіцыі сабора першапачаткова мела ў плане папарна роўнаканцовы крыж. Да падкупальнага квадрата з трох бакоў свету прылягалі паўкруглыя апсіды, перакрытыя паўсферычнымі конхамі (алтарная апсіда крыху большая, бакавыя — меншыя), а з заходняга боку — квадратны аб'ём. Прастора сяродкрыжжа была перакрыта васьміграннем шатром, які звонку закрываў паўсферычны купал, завершаны светлавым ліхтаром. Конусападобныя дахі над конхамі апсід разам з асноўным купалам стваралі адметную, нідзе больш не паўтораную кампазіцыю вянчаючых мас. Форма амаль ідэальнага тэтраконха парушалася прыбудовай з уваходнага боку яшчэ аднаго квадратнага ў плане аб'ёму і вузкага двухвежавага фасада-нартэкса, што ў выніку надало верхняму сячэнню збудавання выгляд лацінскага крыжа. На думку С.Лёранца, гэтыя прыбудовы, разам з бакавымі нефамі, зроблены ўжо ў сярэдзіне ці другой палове XVIII ст. і мелі стылістычныя рысы віленскага барока [339, с. 26].

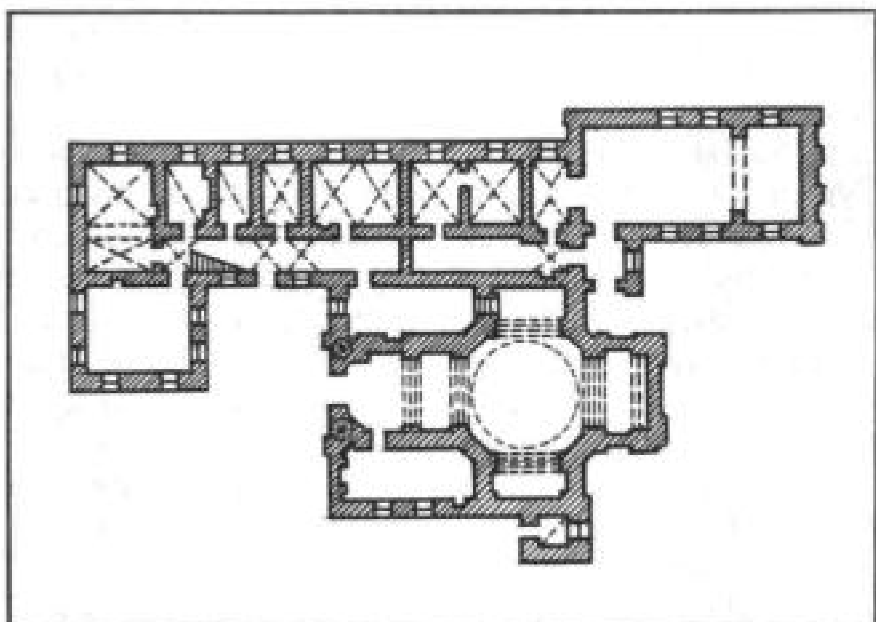
А.Квітніцкая лічыла саборную царкву быценскага манастыра характэрным прыкладам уніяцкіх храмаў, што ўяўляе «своеасаблівы сплаў архітэктурных форм каталіцкага храма і драўлянага праваслаўнага дойлідства, якое мае агульныя карані з рускай архітэктурай, з яе цэнтрычнымі драўлянымі храмамі» [49, с. 518]. На нашу думку, архітэктоніка гэтага помніка сапраўды генетычна выцякае з чатырохзрубавых крыжовых праваслаўных сабораў XVII ст., але не рускіх, а беларускіх, з рэгіёну Верхняга Падняпроўя і Падзвіння, якія ўвасаблялі ідэю раннехрысціянскага крыжовага цэнтральна-купальнага храма. Яны ў сваю чаргу аказалі ўплыў на фарміраванне архітэктурных форм рускага барока канца XVII ст., так званага «нарышкінскага».

Яшчэ адзін уніяцкі храм, дзе закладзена тая ж кампазіцыйная ідэя, — **царква Раства Багародзіцы** пры манастыры базыльянак **у Гродне**, адносна сціплая і непрыкметная сярод шматлікіх і пышных каталіцкіх кляштараў горада. Верагодна, з гэтай прычыны, а таксама з-за складанага канфесійнага лёсу святыні яе архітэктурна-мастацтвазнаўчаму аналізу надавалася мала ўвагі. Больш таго, існуючыя навуковыя і энцыклапедычныя вызначэнні аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі помніка надзвычай супярэчлівыя і, на нашу думку, не адпавядаюць сапраўднасці, таму патрабуюць удакладнення і тлумачэння.

У 1642 г. уніяцкі мітрапаліт Антоній Сялява загадаў аддаць гродзенскаму манастыру базыльянак, якія прыбылі сюды з Вільні, «на вечныя часы» тэрыторыю на захад ад праваслаўнай Прачысценскай царквы і да Каралеўскага замка [118, с. 3]. Гэта было адно з ключавых у горадабудаўнічых адносінах і да таго ж сакральнае знакавае месца ў горадзе. З летапісных крыніц вядома, што мураваная Прачысценская царква існавала тут ужо ў XII ст. Гэты факт пацвердзілі археалагічныя раскопкі ў 1980 г., у выніку якіх былі раскрыты фрагменты шасціслупавага крыжова-купальнага храма, які па шэрагу асаблівасцей належыць да славутай тагачаснай гродзенскай школы дойлідства. Яго сцены выкладзены з візантыйскай цэглы-плінфы ў тэхніцы роўнаслаёвай муроўкі з увядзеннем у верхнія часткі сцен і скляпенні керамічных жбаноў-галаснікоў, якія служылі рэзанатарамі і адначасова аблягчалі канструкцыі збудавання. Захаваліся фрагменты падлогі, выкладзенай маёлікавымі шматколернымі пліткамі разнастайных форм. Каля ўсходняй сцяны захаваўся паўкруглы п'едэстал-сінтрон для крэсла мітрапаліта, што сведчыць аб прыярытэце гэтага храма сярод іншых помнікаў старажытнага Гродна.

Царква знішчана пажарам у 1647 г. (пацярпела ўся цэнтральная частка горада). Амаль на гэтым месцы былі пастаўлены будынкі манастыра базыльянак (таксама згарэлі ў 1720 г.). Па ініцыятыве і на сродкі уніяцкага кіеўскага і галіцкага мітрапаліта Льва Кішкі пачалося будаўніцтва мураванага манастырскага комплексу і царквы ў гонар Раства Багародзіцы, якое працягвалася да 1751 г. (дата асвячэння). Аўтарам гэтага цэласнага архітэктурнага ансамбля стаў І. Фантана III. Са шматлікай дынастыі італьянскіх дойлідаў Фантана, шырока вядомай у Італіі, Расіі і Рэчы Паспалітай, большасць працавала ў Кароне Польскай — Антоній, Якуб, Іосіф, а Павел і Іосіф III (Восіп) пакінулі свой яскравы след у архітэктуры ВКЛ (як палацавай, так і сакральнай). У дадзеным выпадку архітэктар-католік, пры ўзвядзенні грэка-каталіцкага храма мусіў адчуць яго сінтэтычную ідэйную сутнасць і выявіць яе сродкамі архітэктуры.

Асабліва цікава, што царква Раства Багародзіцы ўяўляе сабою не руска-візантыйскі крыжова-купальны храм [11, с. 179; 118, с. 6] і не лацінскую крыжова-купальную трохнефавую базіліку [106, с. 68] (як памылкова вызначаюць, аспрэчваючы адзін аднаго, некаторыя даследчыкі помніка), а адметны цэнтрычна-крыжовы



Гродна. Царква Раства Багародзіцы і манастыр базыльянак. План.

тып храма, падкрэсліваючы такім чынам памкненні уніяцкай царквы да раннехрысціянскіх вытокаў, каб пераадолець канфесійны раскол, які ўзнік пазней. Да васьміграннага ядра кампазіцыі, увянчанага светлавым барабанам з купалам, з чатырох бакоў свету прылягаюць аднолькавыя прамавугольныя аб'ёмы, утвараючы ў плане роўнаканцовы грэчаскі крыж. Аднак да заходняй часткі, якая раней з'яўлялася алтарнай, далучаны яшчэ адзін роўнавысокі і роўнашырокі аб'ём, што рабіла прэсбітэрый моцна выцягнутым, а плану збудавання надавала форму перавернутага лацінскага крыжа. Унутры алтарная частка мае закруглены абрыс. Цяпер гэта ўваходная частка храма, бо пасля скасавання уніі, у 1843 г., ён быў перададзены праваслаўным і на працягу пяці гадоў праводзілася яго капітальная рэканструкцыя: уваход зроблены з заходняга боку, а ва ўсходняй частцы пастаўлены новы іканастас. Гэтая ідэалагічна-праграмная рэканструкцыя абышлася, як кажуць, «малай крывёю», таму што архітэктар ад пачатку надаў храму унікальную кампазіцыю вярхоў, больш нідзе ў беларускім дойлідстве непаўтораную.

Магутны купал на сяродкрыжжы набыў рысы класіцызму, але дзве дадатковыя вышынныя дамінанты — чацверыковыя вежы з фігурнымі барочнымі завяршэннямі — размешчаны не традыцыйна (па баках галоўнага фасада), а над бакавымі крыламі крыжа, ствараючы кампазіцыйную вось поўдзень—поўнач і нейтралізуючы рэлігійна-ідэалагічнае супрацьстаянне паміж Усходам і Захадам. Акцэнтаванне ў вянчаючых масах бакоў свету таксама больш уласцівае раннехрысціянскаму культаваму дойлідству, чым артадаксальнаму праваслаўю з яго традыцыйным пяцігалоўем па дыяганалях крыжова-купальнага храма. Цікава таксама, што хоры ў гэтай царкве размешчаны не па восі ўсход—захад, а ў паўночным крыле крыжа, дзе да яго далучаны двухпавярховы манастырскі корпус.

У XIX ст. комплекс працягваў будавацца, у 1860 г. прыбудавана «цёплая» царква ў гонар Сергія Раданежскага, у 1890-я гг. — двухпавярховы гаспадарчы корпус. Пабудовы былі часткова пашкоджаны ў першую сусветную вайну. У 1977—1992 гг. былі праведзены рэстаўрацыйныя работы, але аўтэнтычны выгляд помніку не быў вернуты. Цяпер у ім размешчаны жаночы праваслаўны манастыр і Дзяржаўны музей гісторыі рэлігіі РБ, самым яскравым «экспанатам» якога з'яўляецца архітэктура храма.

Адным з самых па-мастацку дасканалых помнікаў віленскага барока гродзенска-слонімскага рэгіёну з'яўляецца **уніяцкая Троіцкая царква ў в. Вольна** (Баранавіцкі раён), пабудаваная да 1768 г. (дата асвячэння) па фундацыі мясцовага шляхціца Дамаслоўскага пры кляштары

Гродна. Царква Раства Багародзіцы ордэна базыльянак. Агульны выгляд.

базыльян, які існаваў тут з 1632 па 1839 г. З 1895 г. — праваслаўная царква [178-II, с. 365]. Па сваёй архітэктоніцы і сакральнай сімволіцы храм тыпова уніяцкі — гэта трохнефавая базіліка з трансептам і двухвежавым фасадам. Цэнтральны неф і трансепт роўнавысокія і роўнашырокія і ўтвараюць у верхнім сячэнні правільны грэчаскі крыж, да якога па восі поўдзень—поўнач далучаны фасад-нартэкс і паўкруглая алтарная апсіда з вімай [103, с. 79].

в. Вольна. Уніяцкая Троіцкая царква. Галоўны фасад.

Ідэалагічна-праграмная аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя храма, як і ў беразвецкай царкве, увянчана «каронаю» з чатырох фігурных франтонаў-«дыядэм». Увогуле тэктанічнае і пластычнае вырашэнне гэтых храмаў вельмі падобнае. Галоўны фасад вольнаўскай царквы таксама падзелены першай гарызантальнай цягай на ўзроўні карніза цэнтральнага нефа, што разам з моцна выяўленай тэлескапічнай будовай вежаў стварае надзвычай дынамічныя прапарцыянальныя суадносіны паміж яго часткамі.

Рэгіянальную адметнасць стылістыцы помніка надаюць ступеньчатыя контрфорсы, якія ўмацоўваюць галоўны і бакавыя фасады будынка. Яны выконваюць пэўную канструкцыйную функцыю, але ў большай ступені зрокава яшчэ больш падкрэсліваюць хвалістую глыбінна-прасторавую структуру галоўнага фасада і ствараюць на ім дадатковыя святлоценявыя эфекты. Вуглавыя контрфорсы пастаўлены пад вуглом 45° да плоскасці фасада. Выключна цікава, што гэты прыём і форма контрфорсаў непасрэдна запазычаны з шырока вядомага помніка беларускай готыкі (знаходзіцца ў суседняй в. Ішкалдзь) — Троіцкага касцёла, старэйшага за вольнаўскую царкву на 300 гадоў. Дзякуючы гэтаму вольнаўская царква з'яўляецца найбольш яркім прыкладам самастойнасці і нацыянальнай адметнасці віленскага барока [59, с. 364]. У інтэр'еры бакавыя нефы (падобна беразвецкай царкве) пераўтвораны ў невялікія травеі, цалкам падпарадкаваныя ядру кампазіцыі, а каля алтара трансфармаваны ў сакрыстыі. Алтар прасторава аддзелены скразной мураванай перагародкай у выглядзе спараных калон, аб'яднаных складана раскрапаваным антаблементам, які падтрымлівае дынамічную скульптурную групу анёлаў. У скразных праёмах адкрываецца шматпланавая прастора алтара.

Інтэр'ер насычаны архітэктурнай і дэкаратыўнай пластыкай. Цыліндрычныя скляпенні з распалубкамі ўмацоўваюць слаістыя падпружныя аркі, якія абапіраюцца на апоры складанага сячэння. Пышны балдахін амбона ўвянчаны статуяй Майсея. Дэкаратыўная лепка на фасадзе і ў інтэр'еры храма мае рысы стылю ракако, што выяўляецца ў яе ўсхваляванасці, атэктанічнасці, асіметрыі побач з брутальнай магутнасцю барочных архітэктурных форм.

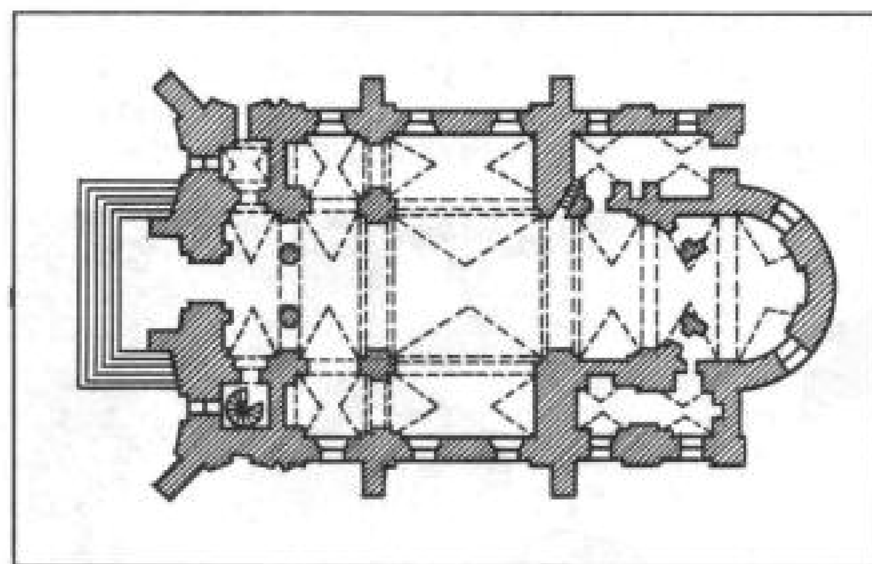
Безумоўна, *галоўнымі эстэтычнымі характарыстыкамі віленскага барока можна лічыць тэлескапічна-ярусную ажурна-шкілетную будову вежаў, своеасаблівае спалучэнне глыбінна-прасторавай структуры фасадаў з плоскаснасцю архітэктурнага ордэра, вытанчаную пластычнасць малюнка дэкаратыўных элементаў і сілуэтных абрысаў*, што, аднак, на нашу думку, з'яўляецца толькі часткай яго стылістычных адметнасцей. Яшчэ П.Багдзевіч слушна адзначаў, што «пашыраная думка аб тым, што характэрнай рысай віленскага барока ў перыяд паміж 1725—1770 гг. з'яўляюцца дзве выцягнутыя вежы на фасадзе касцёла, не адпавядае сапраўднасці, таму што існуе цэлы шэраг фасадаў тыпова віленскіх, аднак зусім пазбаўленых вежаў» [283, с. 240]. Да іх, напрыклад, можна аднесці фасады касцёлаў св. Іаана і св. Юр'я ў Вільні, кармелітаў босых у Гродне, бернардзінцаў у Брэсце і

інш. Галоўныя фасады гэтых помнікаў нагадваюць манументальныя брамы з сіметрычнай люстэркавай кампазіцыяй, падпарадкаванай цэнтральнай восі ўвахода. У падобных «брамкавых» фасадах увага гледача не адцягваецца на вертыкалі вежаў, а засяроджваецца на дынамічным, насычаным пластыкай завяршэнні, якое вянчае кампазіцыю. Сама ідэя грунтуецца на распаўсюджаным у кляштарных ансамблях Беларусі прыёме дубліравання галоўнага фасада храма манастырскай брамай, выкананай у меншым маштабе і спрошчаным варыянце, як гэта было амаль ва ўсіх кляштарных комплексах Брэста.

Завяршэнне «брамкавых» фасадаў у помніках віленскага барока мела надзвычай разнастайныя «фантазійныя» формы, у стварэнні якіх можна адзначыць пэўныя агульныя тэндэнцыі. Найбольш пашыранымі былі ўжо знаёмыя нам атыкавыя франтоны з разарваным трохпялёсткавым абрысам. Ярусы (атык і завяршэнне) абавязкова злучаліся паміж сабою пластычнымі барочнымі валютамі, іншы раз з грабеньчыкамі, дэкаратыўнымі вазамі ці без іх. Цякуча-пругкія абрысы валют падкрэслівалі вось сіметрыі кампазіцыі. Цікава, што ў слонімскім рэгіёне характэрнае для віленскага барока імкненне да вертыкалізму, скіраванасці духоўнай энергіі ўгору прывяло ў шэрагу выпадкаў да пераўтварэння завяршэння «брамкавых» фасадаў у адну цэнтральна-восевую «сплошчаную» вежу, шырыня якой адпавядала не шырыні нартэкса, як звычайна, а толькі таўшчыні фасаднай сцяны.

Характэрным прыкладам такога пераўтварэння з'яўляецца ансамбль дзвюх **«малых» цэркваў жыровіцкага Успенскага манастыра** (пад Слонімам) — **Яўленскай і Крыжаўзвіжанскай**. Гісторыя іх будаўніцтва даволі заблытаная і міфалагізаваная. Дакладна вядома толькі, што Крыжаўзвіжанская царква была змуравана да 1769 г. [339, с. 2]. Дата ж узвядзення Яўленскай царквы вар'іруецца рознымі даследчыкамі ад 1672 г. [166, с. 296; 215, с. 99] да канца XVIII ст. [11, с. 217]. Аднак мастацтвазнаўчы аналіз прыводзіць да высновы, што абодва помнікі ствараліся адначасова каля 1769 г., у перыяд росквіту віленскага барока, калі манастыр у Жыровічах быў уніяцкім [49, с. 523; 339, с. 20—24].

Яўленская царква ўзведзена на месцы з сакральнай містычнай адзнакай — тут на камені паўторна з'явіўся славуты абраз Маці Божай Жыровіцкай. Па-за Яўленскай царквой на самай высокай кропцы рэльефу пастаўлена Крыжаўзвіжанская. Абодва храмы ўяўляюць сабою



в. Вольна. Уніяцкая Троіцкая царква. План.

сціплыя прамавугольныя аб'ёмы без алтарных апсід, накрытыя высокімі двухсхільнымі дахамі. Яны крыху ссунуты падоўжнымі восямі адносна адзін аднаго, што стварае разгорнутасць ансамбля і паслядоўнасць яго ўспрымання ў прасторы і часе. Прынамсі гэтая глыбінна-прасторавая кампазіцыя разам з вырашэннем галоўных фасадаў храмаў у выглядзе шматпланавых тэатралізаваных куліс раскрывае глыбокую семантычную ідэю ансамбля і надае яму мастацкую выразнасць.

Неаднаразова адзначалася, што Крыжаўзвіжанская царква з'яўляецца храмам-кальварыяй, які імітуе шлях Ісуса Хрыста на Галгофу. На Страсным тыдні гэты шлях паўтараюць укленчаныя вернікі. Відавочна, што ў дадзеным выпадку пачатак гэтага містычнага паратэатральнага дзеяння (як адсунутая ў бок куліса) адкрывае «брамкавы» фасад Яўленскай царквы, завершаны фігурным атыкавым франтонам. Значнае павышэнне рэльефу зрокава ўзмацняе дынаміку развіцця кампазіцыі ансамбля ў глыбіню. Нарастаючы прасторавы рытм знаходзіць выйсце ў магутным кульмінацыйным акордзе — надзвычай вытанчаным і ўзнёслым завяршэнні фасада Крыжаўзвіжанскай царквы ў выглядзе цэнтральна-восевай сплошчанай вежачкі над трохвугольным франтонам. У меншым маштабе падобная вежачка паўторана над алтарнай сцяной храма, што дадаткова акцэнтуе дамінанту ансамбля ў цэлым.

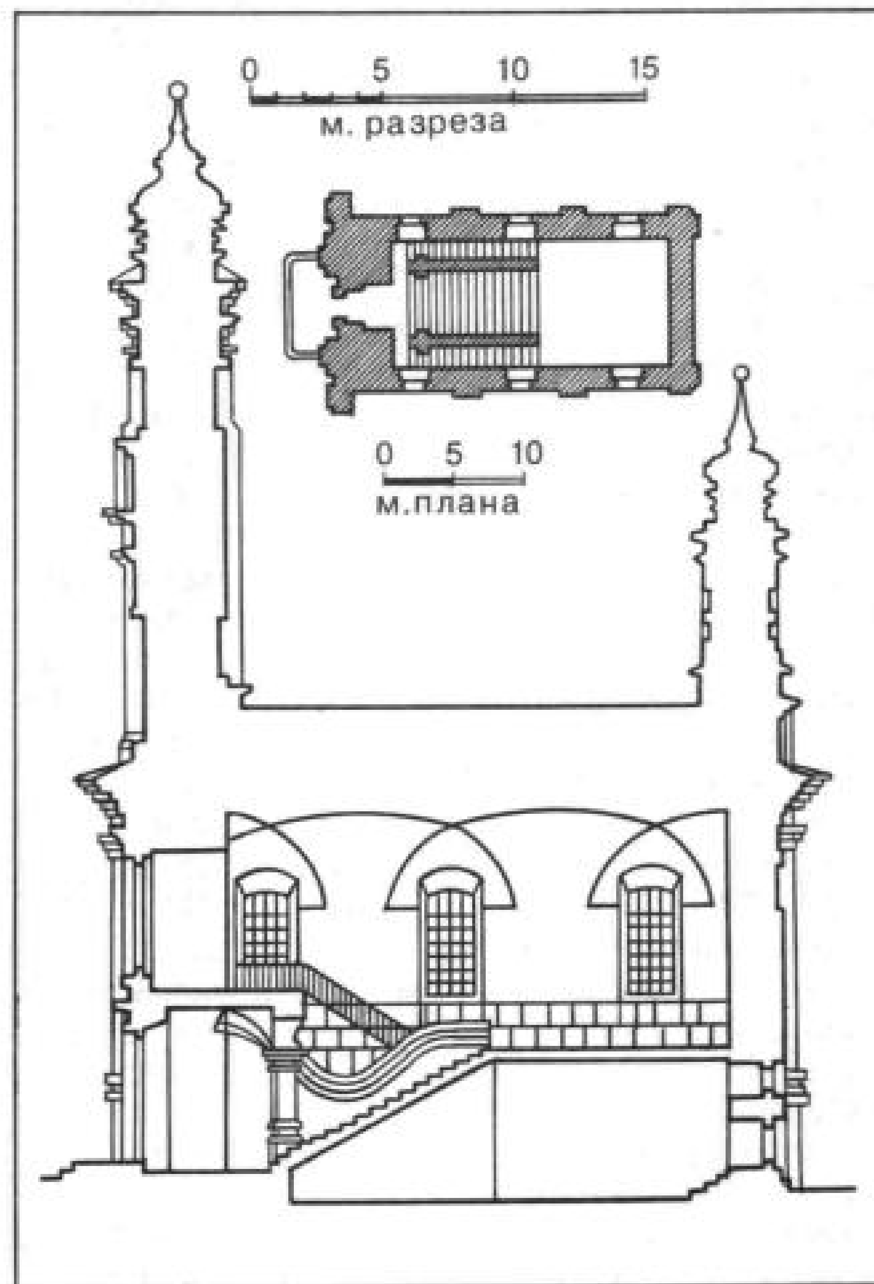
У інтэр'еры Крыжаўзвіжанскай царквы напружаная экспрэсія кальварыі перададзена рытмам прыступак шырокай цэнтральнай лесвіцы, па якой на каленях падымаліся паломнікі да фрэскавай выявы Укрыжавання Хрыста на алтарнай сцяне. Фрэскавы роспіс, выкананы мяс-

цовым манахам Шашалевічам у 1772 г., ілюзорна працягваў лесвіцу і зрокава ствараў уражанне бясконцасці і адкрытасці прасторы. Магутныя барочныя хвалі поручняў аддзяляюць цэнтральную лесвіцу ад вузкіх бакавых маршаў, па якіх сыходзілі паломнікі. Падобны прыём — лесвіца, якая займае амаль палову кафалікона — выкарыстаны ў арганізацыі інтэр'ера Яўленскай царквы, пастаўленай на моцным падзенні рэльефу. Значную частку ўнутранай прасторы абедзвюх невялікіх цэркваў займаюць хоры, агароджаныя хвалістым познебарочным парапетам з ордэрнымі раскрапоўкамі. Фасады-кулісы (у абодвух выпадках) не адпавядаюць шырыні прамавугольных нефаў, выступаючы за межы аб'ёмаў. Відавочна, што гэтыя храмы аб'ядноўвае тэалагічна-семантычнае і мастацка-стылістычнае адзінства, якое абумоўлена ансамблевасцю і адначасовасцю іх будаўніцтва.

Жыровічы. Яўленская царква манастыра базыльян.

Прыналежнасць да слонімскай рэгіянальнай архітэктурнай школы мястэчка Ружаны, асноўнай рэзідэнцыі магутнага магнацкага рода Сапегаў, мы адзначалі раней на прыкладзе помнікаў ранняга барока. Тую ж блізкасць можна назіраць і ў сакральным будаўніцтве другой паловы XVIII ст. Праваслаўная **Петрапаўлаўская царква ў Ружанах** вядома з 1568 г. У 1675 г. пры ёй заснаваны базыльянскі кляштар [338, с. 26]. Гэтая дата доўгі час фігуравала ў шматлікіх крыніцах як дата будаўніцтва мураванай уніяцкай Петрапаўлаўскай царквы, якая існуе і зараз [103, с. 328]. У рэчаіснасці мураваная царква была закладзена тут па фундацыі Хрысціны Масальскай (з Сапегаў) у 1762 г. Вядома таксама, што ў 1775 г. над скляпеннямі кафалікона былі пастаўлены кроквы даху, а ў 1779 г. (дата асвячэння) будаўніцтва завершана цалкам [11, с. 417—418].

Прыдворны архітэктар князя Аляксандра Сапегі Ян Самуэль Бекер у 1780-я гг. рэканстру-

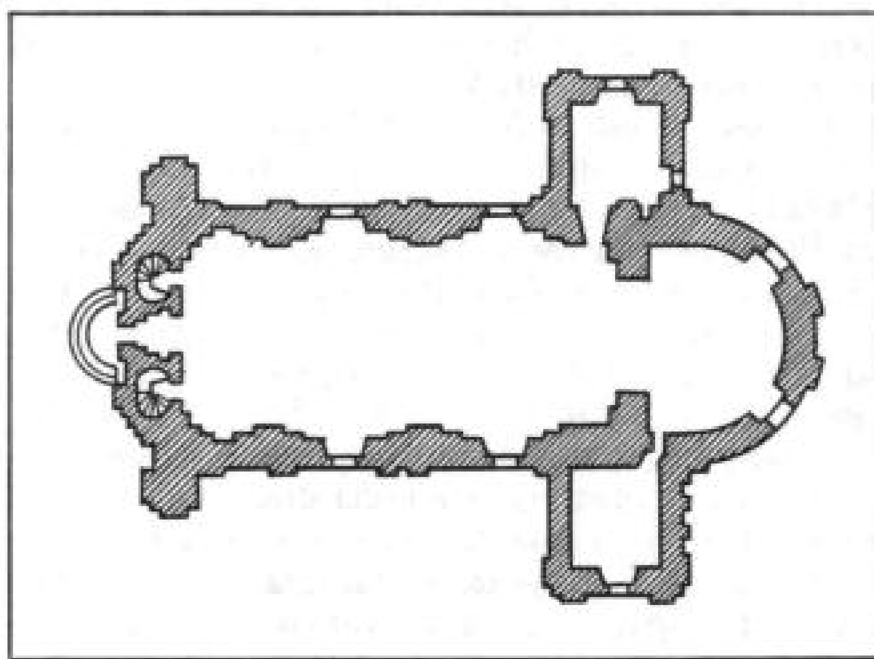


Жыровічы. Крыжаўзвіжанская царква манастыра базыльян. Падоўжны разрэз. План.

г.п. Ружаны. Петрапаўлаўская царква ордэна базыльян. Фрагмент галоўнага фасада.

яваў ружанскі палац, надаў яму прынцыпова новае прасторава-ансамблевае вырашэнне ў пераходным ад барока да класіцызму стылі. Аднačасова ў 1784—1788 гг. ён пабудаваў у мястэчку мураваны двухпавярховы жылы корпус кляштара базыльян і рэканструяваў Петрапаўлаўскую царкву, таксама надаў ёй рысы барочнага класіцызму [316]. Захаваўся праект рэканструкцыі, уведзены ў навуковы ўжытак рэстаўратарам В.Калніным [316, с. 225], які вызначае яе стыль як «станіслававоўскі» (названы так у гонар апошняга караля Рэчы Паспалітай Станіслава Аўгуста Панятоўскага). Архітэктурныя характарыстыкі існуючага помніка не цалкам адпавядаюць гэтаму праекту: адсутнічаюць парапет-балюстрада з групай алегарычных скульптур і складаная спічастая кампазіцыя завяршэння цэнтральнавосевай вежы (яе замяняе цыбулепадобная галоўка). Гэта адбылося, верагодна, у выніку няпоўнай рэалізацыі праекта ці перабудовы царквы пасля пажару ў 1895 г.

Архітэктоніка царквы мае шмат агульных рыс з разгледжанымі вышэй жыровіцкімі святынямі. Галоўнае ж адрозненне — паўкруглая форма алтарнай часткі, якая завяршае неф кафалікона, і наяўнасць абапал яе невысокіх сіметрычных прамавугольных сакрыстый. Галоўны фасад як шырма закрывае неф, выступаючы за яго межы. Цэнтральная частка фасада выступае наперад рызалітам, авальную форму якому надаюць слаістыя пілястры, размешчаныя па баках. Выступ рызаліта адпавядае шырыні высокай сплошчанай вежы, якая вянчае кампазіцыю фасада і на якую вядуць вітыя ўсходы, размешчаныя ў рызаліце. Ніжнюю частку фасада аддзяляе невысокі суцэльны атык з накладным трохвугольным франтонам. Вышыня гэтай часткі, якая закрывае тарэц пакатага двухсхільнага даху, сведчыць пра тое, што канструкцыі скляпенняў і даху былі зменены падчас рэканструкцыі царквы Бекерам. Сапраўды, у інтэр'еры сцены храма аздоблены слаістымі пілястрамі, на якія, відавочна, абапіраліся падпружныя аркі цыліндрычных з распалубкамі скляпенняў, надаючы яму познебарочную стылістыку. Падчас рэканструкцыі іх замянілі на характэрнае для палацавай архітэктуры класіцызму люстэркавае скляпенне (на падугах, з плоскім плафонам у цэнтры). На плафоне ў алтарнай частцы, аддзеленай фрагментамі муараванай уніяцкай перагародкі, размешчана жывапісная кампазіцыя «Бог Саваоф», а на столі кафалікона — «Спаса-Праабражэнне», выкананыя ў сухаватай акадэмічнай манеры, уласцівай класіцызму.



г.п. Ружаны. Петрапаўлаўская царква ордэна базыльян. План.

Святыня **базыльянскага манастыра ў в. Баруны** (Ашмянскі раён) з'яўляецца цікавым прыкладам своеасаблівага спалучэння «брамкавага» фасада з вышыннымі дамінантамі ў сістэме віленскага барока. Дарэчы, гэты помнік і знаходзіцца непадалёку ад Вільні, прыблізна пасярэдзіне паміж полацкім і слонімскім рэгіёнамі. Па звестках даследчыка «барунскай гісторыі», краязнаўцы, паэта і перакладчыка Пётра Бітэля, на мяжы XVI—XVII ст. у Барунах будаваўся драўляны касцёл (згарэў яшчэ незавершаны) і да канца XVII ст. тут не было іншых культавых збудаванняў [184, с. 36]. У 1692 г. намаганнямі ксяндза Мікалая Песьляка закладзена уніяцкая царква ў гонар **З'яўлення Дзевы Марыі** і заснаваны манастыр. У 1700 г. з мястэчка Вішнева «разам з маёмасцю і настаўнікам» сюды пераведзена базыльянская школа, спачатку 3-гадовая, а з 1780 г. — 6-гадовая (праіснавала да 1833 г.) [165, с. 212]. Па ўзроўню і выніках сваёй адукацыйнай дзейнасці базыльянскі ордэн саступаў толькі ордэну езуітаў. У XIX ст. барунская базыльянская школа стала знакамітай дзякуючы сваім выхаванцам, якія пакінулі выдатны след у навуцы, культуры і грамадскім жыцці Беларусі, Літвы, Польшчы. Сярод іх вядомыя пісьменнікі, сябры Адама Міцкевіча — Антон Эдвард Адынец і Ігнацій Ходзька (пакінулі мемуары, звязаныя з Барунамі) [184].

в. Баруны. Яўленская царква і манастыр базыльян. Агульны выгляд.

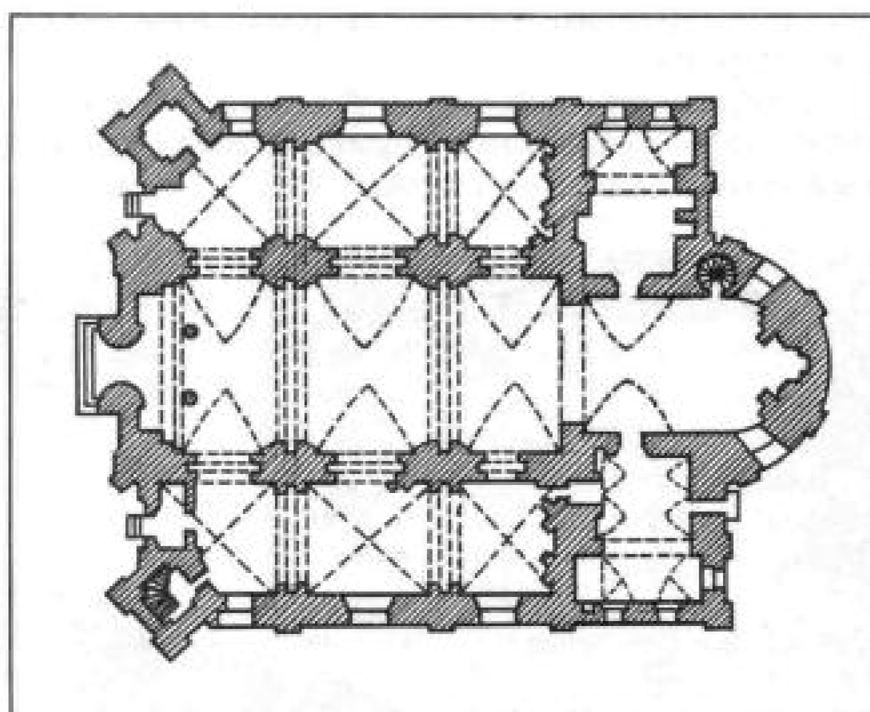
Базыльяне прывезлі з сабою цудатворны абраз Маці Божай і пачалі будаваць мураваную царкву (згарэла разам з усім мястэчкам у 1707 г.). Рашэннем Варшаўскага сейма ў 1710 г. былі вылучаны сродкі на аднаўленне пабудоў, аднак работы спынены ў 1711 г. — з-за «моровего поветрия». Новая фундацыя (1715 г.) належыць мітрапаліту кіеўскаму і галіцкаму Л. Кішку, які, відавочна, апекаваў уніяцкае будаўніцтва гэтага рэгіёну. Існуючы мураваны храм пабудаваны ў 1747—1753 гг. паводле «ўласнага абрысу» архітэктарам Аляксандрам Асікевічам. Будаўнічыя кантракты з ім ад 1747—1748 гг. выяўлены Э.Лапацінскім. Пратакол 1756 г. таксама пацвярджае аўтарства А. Асікевіча [362, с. 20—21]. Для афармлення інтэр'ера, якое працягвалася да 1770 г., базыльяне запрашалі лепшых майстроў з Вільні і Мінска. Сакральнае начынне ўключае сем высокамастацкіх разьбяных алтароў (выкананы разьбяром Фрэдэрыкам Квячурам, сталяром Паўлам Якавіцкім і інш.), славуты абраз Маці Божай Барунскай (упрыгожаны каштоўнымі камянямі ў пазалочанай шаце) [312-І, с. 63].

Царква ўяўляе сабою трохнефавую базіліку з кампактным кафаліконам (больш развіты ў шырыню, чым у глыбіню) і выцягнутай алтарнай апсідай з вялікімі сакрыстыямі па баках вімы [106, с. 100]. Увага дойліда скіравана на стварэнне выразнага мастацкага аблічча даволі шырокага га-

лоўнага фасада. Каб зрокава зменшыць яго працягласць, фасад энергічна падзяляецца на асобныя вертыкальныя часткі. Цэнтральны неф закрывае тыпова «брамкавы» рызаліт, завершаны фігурным атыкавым франтонам з масіўнымі валютамі. На вонкавых вуглах бакавых нефаў пастаўлены адносна невялікія чацверыковыя вежы, дыяганальны разварот якіх надае ўсяму фасаду хвалістую прасторавую структуру. Адна з вежаў мае тэлескапічную трох'ярусную будову, завяршэнне другой не захавалася ці ўвогуле не існавала, таму што поруч з ёй, праз браму, асобна пастаўлена двух'ярусная вежа-званіца — быццам знятае завяршэнне фасаднай вежы. У выніку вертыкальны рытм фасада набывае пэўную адвольнасць і асіметрыю, але не страчвае непаўторнай мастацкай гармоніі. Невялічкая двух'ярусная капліца на васьміграннай аснове, пастаўленая перад царквой, прасторава развівае ансамбль і ўключаецца ў адвольную гульню вертыкальных і гарызантальных рытмаў. У гэтай «студэнцкай» капліцы, паводле мемуараў І.Ходзькі, захоўвалася школьная харугва, на якой на белым атласе з аднаго боку быў вышыты абраз Маці Божай, апякункі школы, з другога — сноп збожжа — эмблема плёну навук, якую вучні тлумачылі пасвойму: «Вучыся, асёл, добра — будзеш мець хлеб» [184, с. 37].

Пры складанасці і шматпланавасці глыбінна-прасторавай кампазіцыі галоўнага фасада яго вонкавая дэкаратыўная пластыка даволі спакойная і плоскасная ў параўнанні з экспрэсіяй магутных карынфскіх калон і разарваных антаблементаў, што аздабляюць галоўны і два бакавыя алтары ў інтэр'еры. Скляпенні нефаў падтрымліваюць даволі тонкія спараныя падпружныя аркі, іх вытанчанасць надае сячэнню апорных слупоў здробнены нервовы характар, які, аднак, паглынае адкрытая светлая прастора. Мураваны двухпавярховы кляштарны корпус узведзены ў 1778—1793 гг., у 1833 г. перададзены праваслаўным, з 1845 г. у манастыры размяшчалася духоўнае вучылішча. Царква ў 1881 г. пераасвячона як праваслаўная Пакроўская, а ў 1922 г. — як касцёл св. Пятра і Паўла. У 1920—1922 гг. у былым кляштары дзейнічала беларуская настаўніцкая семінарыя, дырэктарам якой быў вядомы дзеяч рэвалюцыйнага і нацыянальна-вызваленчага руху С.Рак-Міхайлоўскі.

Яшчэ адным помнікам уніяцкай архітэктуры таго часу, у якім толькі фрагментарна захаваліся прыкметы стылістыкі віленскага барока, з'яўляецца **царква Іаана Хрысціцеля ў фальварку Гавезна** (зараз **в. Вішнявец** Стаўбцоўскага раёна). Царква заснавана ў 1640 г. нясвіжскімі бенедыкцінкамі, якім у 1590 г. вёску перадаў ва ўладанне М.К.Радзівіл Сіротка [365, с. 309]. Першая царква, як зазначаюць краязнаўцы, была пабудавана ў «стылі гатыцкім» [412, с. 18]. Новая царква змуравана ў 1742 г. і карэнным чынам перабудавана пад праваслаўную пасля касацыі уніі да 1850 г. Істотна зменены галоўны фасад, цалкам пазбаўлены свайго завяршэння. Бакавыя вежы замянілі цыбулепадобныя галоўкі на глухіх барабанах, а франтон цэнтральнай часткі — невялікі паўцыркульны «какошнік», якія не адпавядаюць маштабу збудавання. Аднак захавалася аўтэнтычная архітэктоніка храма ў выглядзе трохнефавай базілікі з вузкай пласцінай фасада-нартэкса [108-II, с. 236]. Кампаноўка аб'ёмаў адначасова традыцыйная і незвычайная. У кампазіцыі вылучаецца кароткі двухчасткавы цэнтральны неф, ад якога алтарная частка з вімай аддзелена рудыментамі мураванай алтарнай перагародкі і які завершаны сегментнай алтарнай сцяной. Вуглы нефа ўнутры скошаны (зрокава надае яму форму авала). Аднолькавая шырыня вузкіх бакавых нефаў і нартэкса і іх непасрэдная сувязь паміж сабою ствараюць уражанне абходнай галерэі вакол ядра кампазіцыі, што ўласціва для праваслаўнай сакральнай архітэктуры. Дзеля гэтага і вітыя ўсходы на хоры храма размешчаны незвычайна — у вуглавых апорах цэнтральнага нефа. Увогуле аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі царквы (пры падкрэсленай кампактнасці, прастаце і масіўнасці форм) уласцівы арыгінальнасць і вы-


в. Баруны. Язуленская царква ордэна базыльян. План.

находлівасць архітэктурнай задумы, своеасаблівая інтэрпрэтацыя стылю.

У першапачатковым выглядзе захавалася дэкаратыўнае афармленне інтэр'ера са стылізаваным іанічным ордэрам пілястраў. Цыліндрычнае

ямі па баках. Такая лапідарнасць і спрошчанасць кампазіцыі, як і магутны аркадны «паладыянскі» порцік (далучаны да галоўнага фасада), характэрныя для класіцызму. У той жа час вытанчанасць прапорцый, двух'яруснае чляненне бака-

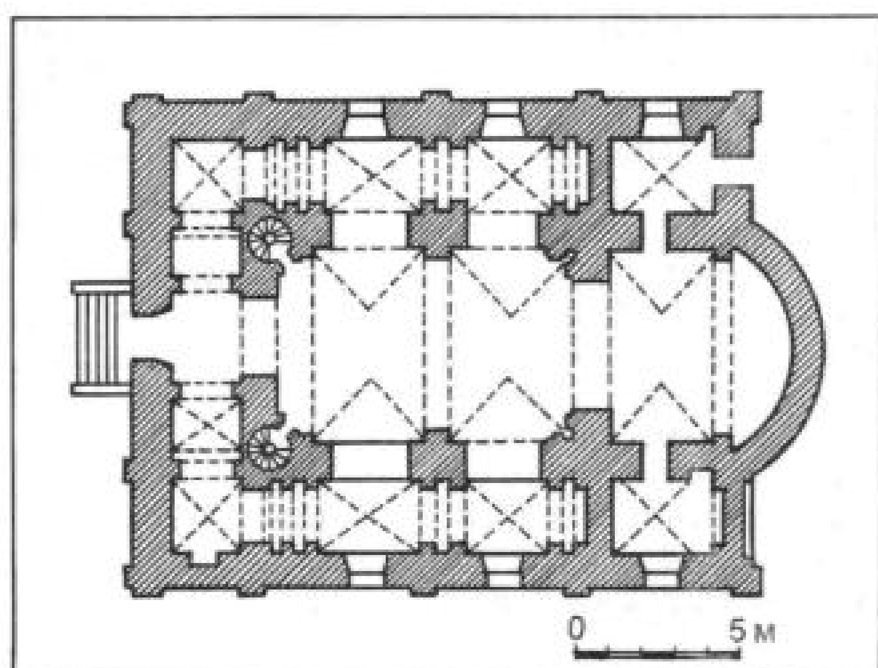
в. Вішнявец. Уніяцкая царква Іаана Хрысціцеля. Выгляд з боку алтарнай часткі.

з распалубкамі скляпенне цэнтральнага нефа ўмацоўваюць адзінкавыя падпружныя аркі, а крыжовыя скляпенні бакавых нефаў і нартэкса — спараныя. Лесвічныя шахты ўзвышаюцца да парапета хораў і ствараюць з ім агульную хвалістую паверхню, абмежаваную прафіляваным карнізам пластычнага абрысу.

У мястэчку Шчорсы, якое з даўніх часоў належала магнацкаму роду Храптовічаў, на месцы згарэлай у 1758 г. драўлянай уніяцкай царквы была ўзведзена новая мураваная **Дзімітраўская царква**, па фундацыі падканцлера ВКЛ графа Іахіма Літавора Храптовіча. Будаўніцтва вялося пад кіраўніцтвам архітэктара-француза Я.Габрыэля і скончана ў 1776 г. [56, с. 158—159]. Архітэктура храма спалучае рысы барока і класіцызму. Ёй уласцівы важкая манументальнасць і стрыманасць дэкаратыўных сродкаў. Прамавугольны ў плане аб'ём пад пакатым двухсхільным дахам уключае ў сябе ўсе тры асноўныя часткі храма: уваходную (нартэкс з хорамі над ім), малітоўную залу і алтарную апсіду з сакрысты-вых фасадаў (накшталт базілікі) шырокім поясам антаблемента, вырашэнне галоўнага фасада ў выглядзе самастойнай сценкі-кулісы, якая выступае па баках за межы нефа, — усё гэта архітэктурныя прыёмы барока. Чацверыковая вежа над уваходнай часткай рудыментамі барочных валют злучана са сценкай фасада і стварае з ім агульную кампазіцыю. Інтэр'ер перакрыты цыліндрычным скляпеннем з распалубкамі на падвойных падпружных арках, якія абапіраюцца на пілястры карынфскага ордэра. Пасля скасавання уніі храм пераасвячоны ў праваслаўную царкву.

Мураваная уніяцкая царква пры манастыры базыльян у Лагойску, пабудаваная пасля 1752 г. па фундацыі Станіслава і Евы Тышкевічаў, праіснавала 80 гадоў. Вядома, што яна таксама мела «вежу на франтоне» галоўнага фасада [365, с. 228].

Варыянт аднавежавага вырашэння храма з элементамі барочнага класіцызму прадстаўляе сабой і мураваная саборная **царква Ануфрыеў-**



в. Вішнявец. Уніяцкая царква Іаана Хрысціцеля. План.

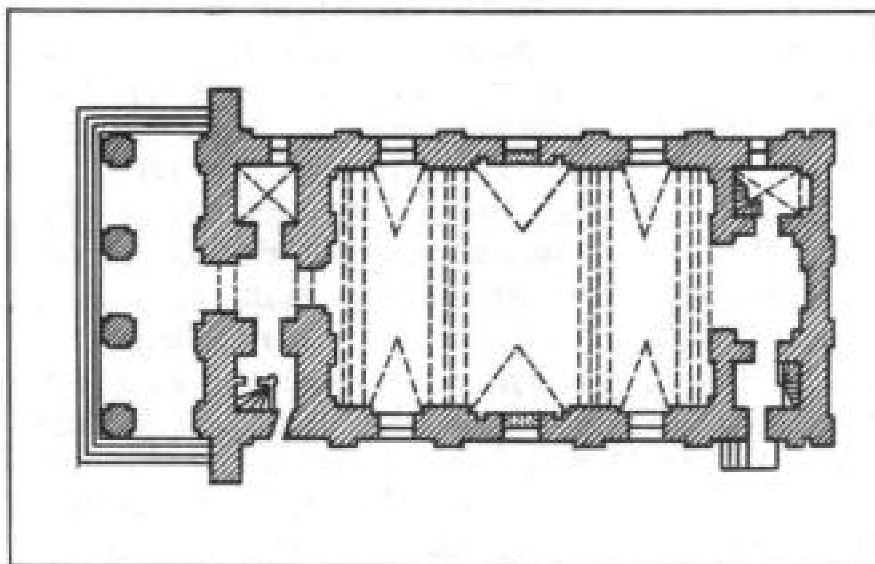
скага манастыра пад Мсціславам [11, с. 52—53]. Тут са старажытнасці існаваў праваслаўны манастыр, заснаваны ў XIV ст. князем Юрыем Смаленскім. У XVII ст. манастыр перайшоў да уніятаў, а ў 1836 г. быў вернуты праваслаўным. Ад некалі значнага архітэктурнага ансамбля ацалелі «цёплая» царква (XIX ст.) і саборная царква (знаходзіцца ў аварыйным стане). Падоўжна-восевая кампазіцыя аднанефавага храма дынамічна нарастае ад алтарнай апсіды да ўвахода, дзе завяршаецца магутнай пяціяруснай вежай-званіцай. Пры ўсёй прастаце і старажытнасці гэтай кампазіцыі, распаўсюджанай у мураваным сакральным дойлідстве готыка-рэнесанснага перыяду, тут яна вылучаецца неардынарнасцю і адметнасцю. Старая кампазіцыйная схема апранута ў познебарочную стылістыку: высокі руставаны цокаль, складаная групоўка ордэра, тэлескапічная «шкілетная» будова ярусаў вежы, што надае апошняй імклівасць і ўзнёсласць.

Найбольш познім помнікам з прыкметамі віленскага барока і уніяцкай семантыкі з'яўляецца **Дабравешчанская царква базыльянскага манастыра ў мястэчку Ляды** (Смалявіцкі раён). Манастыр заснаваны тут у 1732 г. на ахвяраванні Тэрэзы Тышкевіч з дзецьмі. Паўторныя фундацыі зроблены мечнікам ВКЛ Ігнацiем Завішам і яго жонкай Марцыбэлай (з Агінскіх). Мураваная царква ўзведзена да 1794 г. (дата асвячэння), у 1838 г. пераведзена ў праваслаўе разам з манастыром, дзе размясцілася павятовае духоўнае вучылішча [126, с. 101—102]. Захаваўся інвентарны вопіс комплексу 1805 г., калі будынкі кляштара былі яшчэ драўляныя. Мураваны аднапавярховы Г-падобны жылы корпус пабудаваны ў 1811 г.

Даследчыца А.Квітніцкая, якая ўвяла ў мастацтвазнаўчы ўжытак Дабравешчанскую царкву, памылкова вызначае яе як трохнефавы ча-

в. Шчорсы. Уніяцкая Дзімітраўская царква. Бакавы фасад.

тырохслупавы храм залавага тыпу [126, с. 101]. Гэтае вызначэнне паўтараецца і ў наступных працах [11, с. 271]. На самай справе царква па сваёй архітэктоніцы ўяўляе сабою трохнефавую базіліку, але «схаваную», як гэта было, напрыклад, у фарным касцёле ў Гродне і езуіцкім у Пінску. Больш нізкія і вузкія бакавыя нефы накрыты агульным з цэнтральным нефам дахам і не ствараюць яго верхняга асвятлення. У зман уводзіць і дакладна квадратны план кафалікона, які, без уліку канструкцыі перакрыццяў, нагадвае планавую схему візантыйска-рускага крыжова-купальнага храма. Характэрна, што дахі над сярэднімі травеямі кафалікона на бакавых фасадах завершаны трохвугольнымі франтонамі, каб вылучыць грэчаскі крыж у вянчаючых масах збудавання. Аднак базілікальнасць кампазіцыі падкрэслівае структура прамавугольнай алтарнай часткі, якая з'яўляецца непасрэдным працягам цэнтральнага нефа, двойчы паўтараючы крок базілікі, разам з вялікімі прамавугольнымі прыбудовамі сакрыстый.

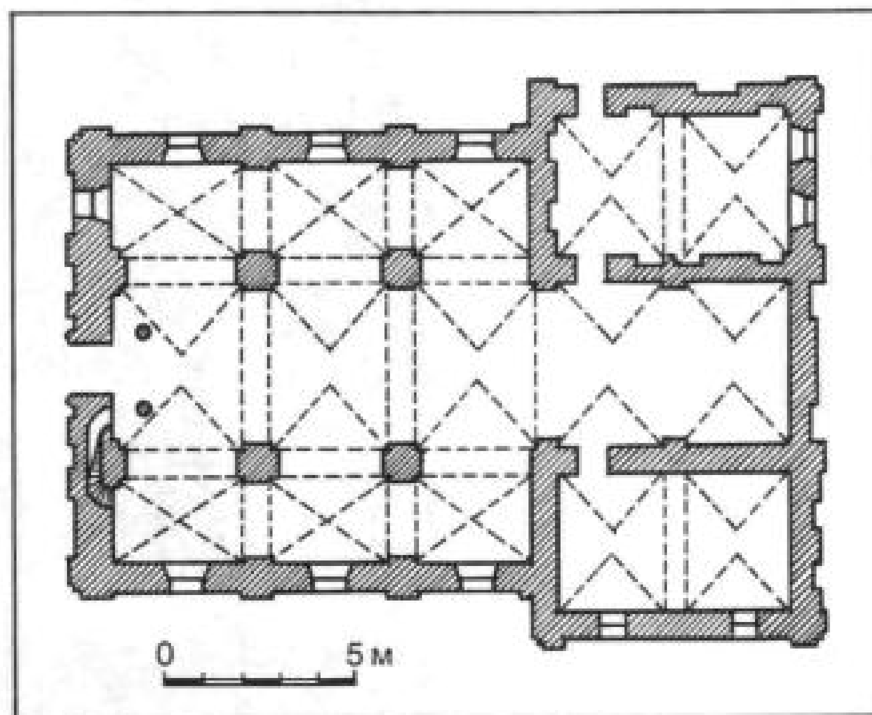


в. Шчорсы. Уніяцкая Дзімітраўская царква. План.

Пры трохнефавай будове царква мае бязвежавы «брамкавы» фасад, завершаны сціплым трохвугольным атыкавым франтонам, які з дапамогай масіўных барочных валют распластаны на ўсю шырыню храма. З інвентарнага вопісу 1805 г. вядома, што грабяні валют увенчвалі драўляныя дэкаратыўныя вазы, а фасад быў «распісаны на оптыку». Дзеля аптычнай карэкціроўкі пэўнай груваздкасці форм фасада ён падзелены па вертыкалі пілястрамі стылізаванага іанічнага ордэра не на тры, а на пяць частак, што падкрэслівае яго мастацкую незалежнасць ад канструкцыйнай будовы храма. Завышаная манументальнасць і пэўная сухаватасць ордэрнай пластыкі надаюць вонкаваму абліччу збудавання рысы барочнага класіцызму. Водгукі барочнай стылістыкі значна больш адчувальныя ў арганізацыі інтэр'ера царквы. Апорныя слупы раскрапаваны слаістымі пілястрамі. Ураўнаважаны рытм падпружных арак падкрэслівае падоўжную дынаміку інтэр'ера. Адкрытая прастора нефаў, як пазначана ў візіце 1805 г. [РДГА, ф. 823, воп. 3, спр. 128, арк. 16—19] завершана на тарцах «распісанымі на оптыку» ў тэхніцы грызайль алтарамі, якія ствараюць ілюзорную глыбінна-прасторавую перспектыву. Нартэкс у храме адсутнічае, што ўзаемаабумоўлена адсутнасцю вежаў у кампазіцыі збудавання. Аднак над уваходам размешчаны невялікія арганныя хоры з хвалістым абрысам парапета, на якія вядзе лесвіца ў тоўшчы фасаднай сцяны.

Адзначым, што менавіта *гэтым помнікам завяршылася мураванае уніяцкае храмабудаўніцтва на Беларусі.*

Трагічны лёс мураванай **Петрапаўлаўскай царквы базыльянскага манастыра ў Брэсце** [219, с. 125—126]. Яна не толькі не была дабудавана, але і зруйнавана разам з іншымі кляштарнымі комплексамі горада XVII—XVIII ст. падчас будаўніцтва на месцы старажытнага Бярэсця ваеннай крэпасці ў сярэдзіне XIX ст. Як вядома, менавіта тут была заключана царкоўная унія 1596 г., якая паклала пачатак існаванню грэка-каталіцкай царквы на ўсёй тэрыторыі Вялікага княства Літоўскага. Гэтая знакавая падзея адбылася ў



в. Ляды. Дабравешчанская царква ордэна базыльян. План.

праваслаўнай Мікалаеўскай царкве, адным з нешматлікіх мураваных сакральных збудаванняў таго часу. Як лічаць даследчыкі (М.Ткачоў, А.Кушнярэвіч, І.Лаўроўская і інш.), яна мела рысы чатырохвежавага абарончага храма беларускай готыкі. Непадалёку, на поўдзень ад Мікалаеўскай царквы, якая стала кафедральным уніяцкім саборам, у 1629 г. на сродкі мітрапаліта І.Руцкага былі асаджаны базыльяне, якія да 1631 г. пабудавалі тут драўляныя манастыр і царкву. На яе месцы мураваную царкву ў гонар св. Пятра і Паўла, відавочна, пачалі ўзводзіць толькі ў 1788 г., калі Мікалаеўскі сабор не стаў адпавядаць пэўным мастацкім і канфесійным патрабаванням. Як бачым, гэта адбылося да 3-га падзелу Рэчы Паспалітай і таму Петрапаўлаўская царква па сваёй структуры тыповая для уніяцкага храмабудаўніцтва ВКЛ другой паловы XVIII ст. [РДВГА, ф. 349, воп. 4, спр. 7897, 7900]. Яна мела мерыдыянальную арыентацыю, але ў сувязі з горадабудаўнічай сітуацыяй галоўны фасад быў павернуты на поўнач, да вул. Кобрынскай, а алтарная частка — на поўдзень. Архітэктоніка храма найбольш блізкая да базыльянскіх цэркваў у в. Вольна і асабліва Талачыне. Гэта трохнефавая базіліка з двухвежавым фасадам-нартэксам (вежы, як сведчаць абмерныя чарцяжы 1834 г., так і не былі дабудаваны) і вялікім прэсбітэрыем, які прасторава працягваў шырокі цэнтральны неф. Па баках вімы размяшчаліся сіметрычныя прамавугольныя сакрысты.

Галоўны фасад (адпаведна стылістыцы віленскага барока) меў хвалістую глыбінна-прасторавую структуру, якая ўтваралася дыяганальна разгорнутымі пілонамі на вуглах вежаў, аздобленых ордэрнай пластыкай. Пілястры манументальнага ордэра пастаўлены на магутны руставаны цокаль, але фасад застаўся дэкаратыўна незавершаным. Скляпенні кампактнага трохчасткавага кафалікона (больш развітага ў шырыню, чым у глыбіню) падтрымлівалі спараныя падпружныя аркі. У выніку кожны з апорных слупоў раскрапоўвалі восем складана прафіляваных пілястраў. У нартэксе над уваходам размяшчаліся хоры з парапетам пластычнага абрысу. Паўкруглая алтарная сцяна завяршалася мураваным галоўным алтаром з двух'яруснай ордэрнай кампазіцыяй. У інтэр'еры было яшчэ шэсць малых алтароў, перанесеных са старой драўлянай царквы.

Злева ад галоўнага фасада храма, у адну лінію з ім, быў узведзены двухпавярховы мураваны будынак пяцікласнага вучылішча. П-падобны аднапавярховы будынак кляштара заставаўся драўляным. Пасля далучэння Брэст-Літоўска да Расійскай імперыі новы мураваны праваслаўны Мікалаеўскі сабор пачалі будаваць не на старым месцы, а на тэрыторыі комплексу былога кляштара аўгусцінцаў. Яго план таксама вядомы толькі па архіўных крыніцах [РДВГА, ф. 349, воп. 4, спр. 7895, 7896]. Па памерах ён быў большы за Петрапаўлаўскую царкву і меў традыцыйную для праваслаўя ўсходнюю арыентацыю алтарнай часткі.

Выдатныя ўзоры сакральнага уніяцкага дойлідства XVIII ст. адлюстроўваюць шырокі спектр мастацкіх сродкаў позняга беларускага барока, яго нацыянальны характар і разам з тым унікальную агульнаеўрапейскую культуратворчую місію, якую ажыццяўляла уніяцкая царква ў сацыяльным жыцці Вялікага княства Літоўскага.

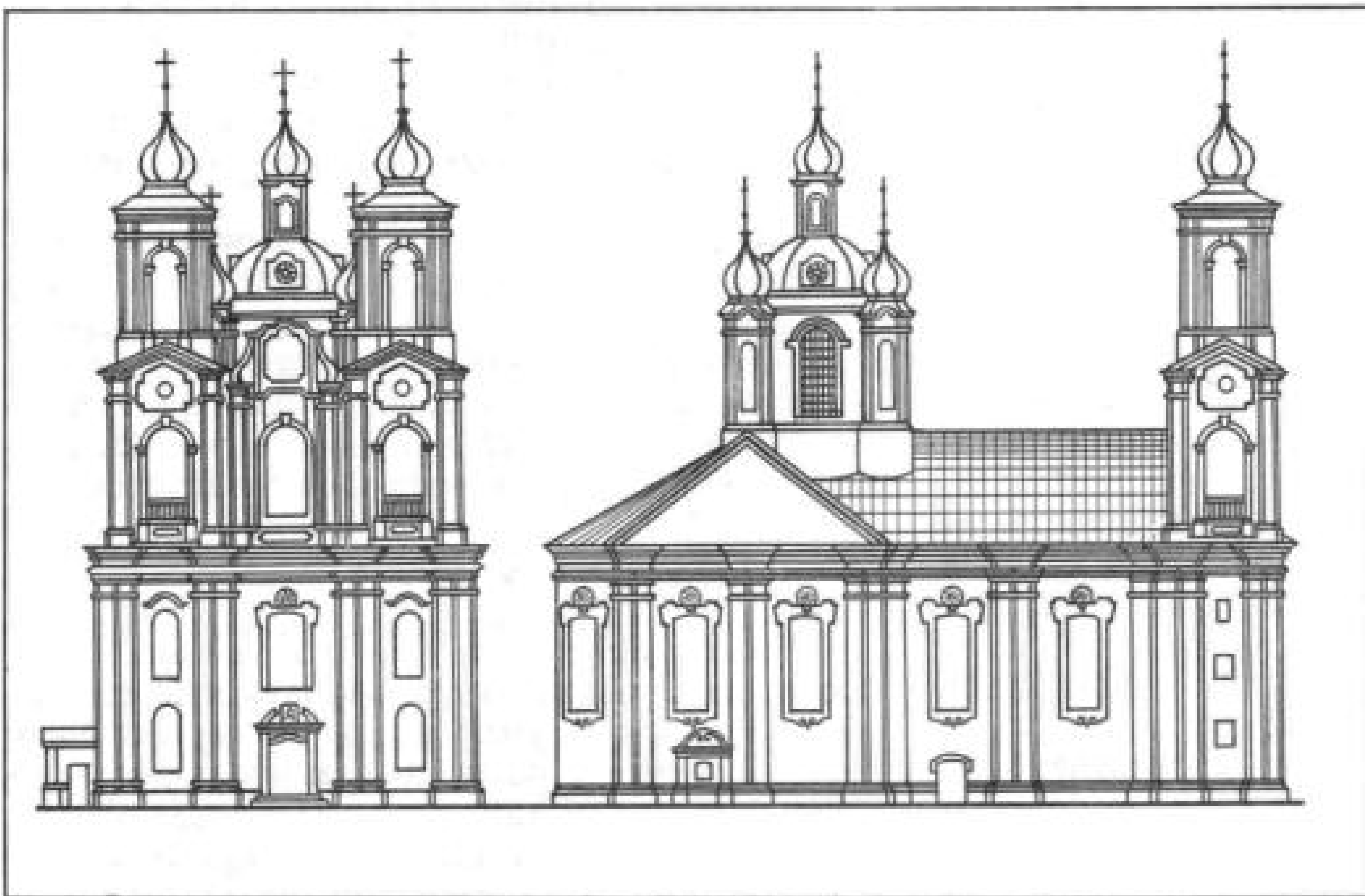
* * *

Росквіт у сярэдзіне XVIII ст. уніяцкага і каталіцкага мураванага храмабудаўніцтва пад патранатам дзяржаўнай улады і клерыкальнай іерархіі абумовіў адпаведны заняпад праваслаўнага сакральнага дойлідства. Напярэдадні першага падзелу Рэчы Паспалітай праваслаўныя складалі ўсяго 5% насельніцтва дзяржавы. У гэты час былі ўзведзены адзінкавыя мураваныя праваслаўныя цэрквы, для якіх пры захаванні пэўных канфесійных канонаў характэрна агульнанацыянальная стылістыка віленскага барока.

Найбольш яскравым прыкладам з'яўляецца **Спаса-Праабражэнская царква ў Магілёве** [127]. Спас лічыўся апекуном Магілёва і яму была прысвечана самая старажытная ў горадзе царква. Першыя летапісныя звесткі пра яе адносяцца да 1447 г. Царква традыцыйна размяшчалася непадалёку ад рынку на высокай надпойменнай тэрасе Дняпра. Пры ёй існавалі мужчынскі і жаночы праваслаўныя манастыры. На месцы драўлянай царквы, якая згарэла ў 1593 г., пабудавана новая. Застаўся дагавор арцелі цесляў на ўзвядзенне гэтага храма па ўзору мясцовай Мікалаеўскай царквы (на той час таксама драўлянай). У 1618 г. пасля магілёўскага паўстання Спаская царква разам з манастыром пераходзіць да уніятаў, але ўжо ў 1650 г. манастыр зноў вернуты праваслаўнай епархіі, а яго сабор заставаўся кафедральным да 1802 г.

Падчас моцнага пажару ў Магілёве (1708 г.), які ахапіў увесь горад, калі медныя лісты з ку-

палаў «лёталі ў паветры, як ластаўкі» [225, с. 78], згарэла і Спаская царква. На яе месцы паставілі часовы, сколачаны з дошак храм «на падпорках», які хістаўся ад ветру. У 1740 г. быў урачыста закладзены мураваны сабор, на будаўніцтва якога расійскі ўрад вылучыў 10 000 залатых рублёў. Будаўніцтвам паслядоўна кіравалі магілёўскія епіскапы Іосіф і Геранім Валчанскія. Апошняга пахавалі ў алтары яшчэ незавершанага храма ў 1754 г. У 1755 г. у Магілёў пераведзены з Кіева вядомы праваслаўны архіепіскап Георгій Каніскі, які пачаў актыўную дзейнасць па завяршэнні сабора Спаскага манастыра, а таксама семінарыі, кансісторыі, архірэйскага дома і жылых манастырскіх карпусоў. Гэты значны па памерах і мастацкіх вартасцях архітэктурны комплекс адбудоўваўся і пашыраўся да сярэдзіны XIX ст. [250, с. 23—28].



Магілёў. Спаса-Праабражэнская царква. Галоўны і бакавы фасады.

Па нататках ігумена Спаскага манастыра Арэста вядома, што з 1755 па 1762 г. будаўніцтвам царквы кіраваў і завяршыў яго «немец» Глоб (ці Глобіца), якому ён прыпісвае ўзвядзенне архірэйскага дома і семінарыі. Пад недакладным прозвішчам меўся на ўвазе вядомы віленскі архітэктар Іаган (Ян) Крыштоф Глаўбіц. Удзел у будаўніцтве праваслаўнага сабора адлюстроўвае шырокі спектр творчых магчымасцей дойліда. Захоўваючы адданасць стылістычнаму накірунку свайго часу, ён творча падыходзіў да стварэння новых кампазіцый з улікам традыцый і запатрабаванняў кожнай канфесіі. Архіепіскап Г.Каніскі як заказчык падкрэсліваў, што гэты дойлід «у сваёй справе мастак і ў дагаворах пастаянны» [250, с. 23].

Па абмерных чарцяжах, якія захоўваюцца ў філіяле Інстытута археалогіі АН Расіі ў Санкт-Пецярбургу [127, с. 109], Спаскі сабор меў нетрадыцыйную для праваслаўя трохнефавую (але ў выніку не базілікавую) крыжова-купальную аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю з планам у выглядзе выцягнутага лацінскага крыжа і двухвежавым фасадам-нартэксам. Усе нефы былі роўныя па вышыні і накрыты агульным двухсхільным дахам, таму звонку будынак выглядаў як аднанефавы. Незвычайным было і вырашэнне трансепта. Ён не адпавядаў па шырыні падкупальнаму квадрату, як звычайна, а плоскімі рызалітамі з трохвугольнымі франтонамі двухсхільных дахаў распасціраўся ўздоўж алтарнай часткі да невялікай паўкруглай апсіды, што візуальна парушала канструкцыйную логіку збудавання.

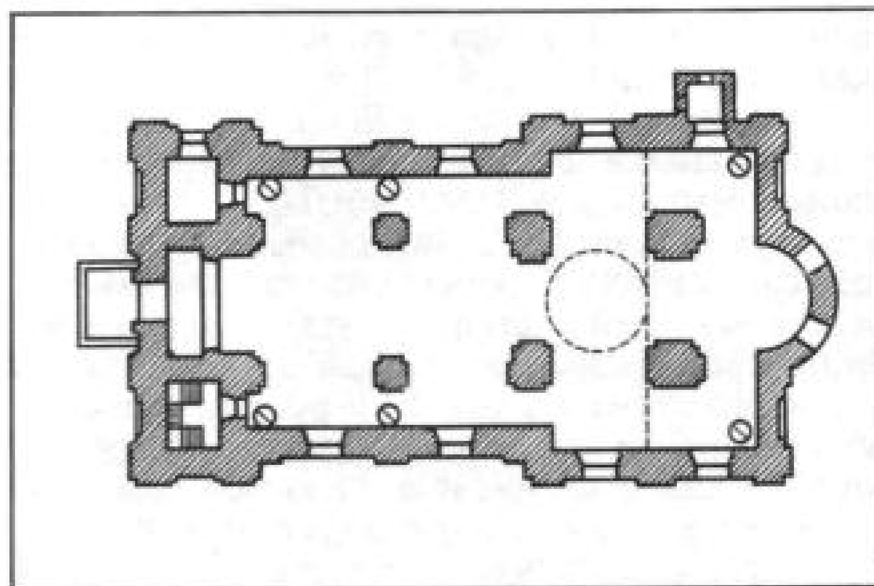
У вырашэнні вянчаючых мас у цэлым адчуваецца пэўная неадпаведнасць першапачатковай задуме. Гэта, відавочна, абумоўлена двума этапамі будаўніцтва (пры Валчанскіх і Каніскім). Высокі дах прарэзваў моцна выцягнуты светлавы барабан, па вышыні роўны кафалікону, завершаны паўсферычным купалам, асветленым

люкарнамі і ліхтарыкам з цыбулепадобнай галоўкай наверсе. Такія ж галоўкі мелі вытанчаныя ажурныя вежачкі, размешчаныя абапал барабана па дыяганалях падкупальнага квадрата, у выніку чаго стваралася пяцігалоўе, кананічнае для рускага праваслаўя. Падобнае вырашэнне мелі вянчаючыя масы Андрэеўскай царквы ў Кіеве, пабудаванай у 1747—1753 гг. архітэктарам-італьянцам Барталамео Франчэска Растрэлі (у рускай транскрыпцыі Варфаламеем Варфаламеевічам). На гэтым, аднак, падабенства заканчваецца. Калі ў Андрэеўскай царкве пяцігалоўе з'яўляецца цэнтрам кампазіцыі і дамінантай, то ў Спаскім саборы яно адыгрывае хутчэй дэкаратыўную і сімвалічную ролю як даніна праваслаўнай традыцыі.

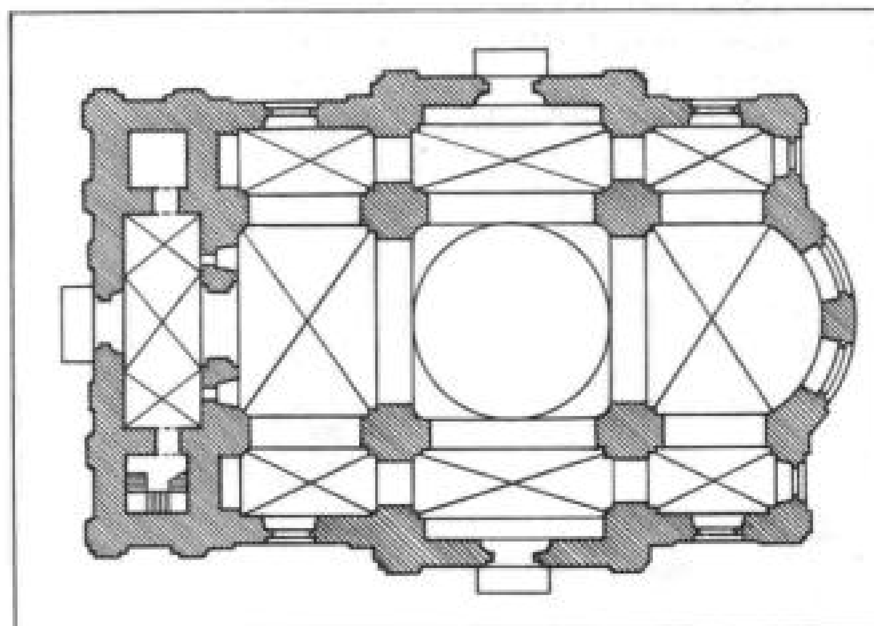
Асноўнае значэнне нададзена галоўнаму фасаду, які вырашаны як самастойны двухвежавы шмат'ярусны аб'ём. Ніжні ярус адпавядаў вышыні нефаў, верхнія чацверыкі вежаў, паміж якімі размяшчаўся «карункавы» атыкавы франтон, тэлескапічна скарачаліся па памерах. Рысы віленскага барока ў пластычнай распрацоўцы фасада выявіліся таксама ў вертыкалізме прапорцый пілястраў і прасценкаў, дэкаратыўных абрамленнях праёмаў.

Арганізацыя інтэр'ера Спаскай царквы вызначалася надзвычайнай дынамікай, нетрадыцыйнай для праваслаўных храмаў. Прастора дамінаваў падобны да свецкай залы цэнтральны неф, дзякуючы роўным з ім па вышыні вузкім бакавым нефам і невялікаму сячэнню апорных слупоў, раскрапаваных слаістымі пілястрамі. Перад алтаром прастору раптоўна прарываў магутны і ўзнёслы, як харал, высокі барабан купала. Чатырох'яруснае асвятленне падкупальнай прасторы ўражвала багаццем святлоценявых эфектаў. Дэкаратыўнаму афармленню інтэр'ера былі ўласцівы рысы стылю ракако. Храм упрыгожвалі драўляныя пасярэбраныя двух'ярусны іканастас, амбон, ківоты, пакрытыя пазалочанай накладной разьбой вытанчанага малюнка, а таксама абразы і шаты магілёўскіх майстроў А.Пігарэвіча і П.Сліжыка. Вытанчаным сілуэтам са шматлікімі вярхамі Спаскі сабор узбагачаў панараму Магілёва да 1938 г., калі быў знесены па плану «сацыялістычнай рэканструкцыі» горада [219, с. 111—114].

Багаяўленская царква ў Полацку (першапачаткова драўляная) была асяродкам праваслаўнага брацтва з XVI ст. Пры ёй існавалі таксама драўляныя будынкі мужчынскага манастыра і брацкай школы, дзе ў 1656—1659 гг. выкладаў славуты паэт і праваслаўны дзеяч Сімяон Полацкі. Драўляныя будынкі комплексу гарэлі ў пачатку XVII ст., у 1682 і 1757 гг., пасля чаго на сродкі жыхароў горада ў 1761 г. пачалося будаўніцтва мураванай царквы, праз год перарванае пажарам і завершанае ў 1779 г. пасля далучэння Полацка да Расійскай імперыі [11, с. 396; 104, с. 341; 212, с. 27—31]. Амаль адразу пасля наведвання Полацка Кацярынай II у 1780 г. расійскім урадам былі вылучаны сродкі (больш за 35 000 рублёў) на рэканструкцыю Багаяўленскага манастыра. Праект рэканструкцыі распрацаваны вядомым майстрам рускага класіцызму італьянцам Джакома Кварэнгі. Яна тычылася ў асноўным ансамблевага вырашэння манастырскага комплексу. Адначасова на месцы былой брацкай школы змураваны Г-падобны жылы



Магілёў. Спаса-Праабражэнская царква. План.



Полацк. Багаяўленская царква. План.

корпус і дзве «цёплыя» цэрквы: Еўфрасіннеўская і Кацярыненская.

Саборная Багаяўленская царква пастаўлена ў цэнтральнай частцы горада на першай надпойменнай тэрасе Заходняй Дзвіны, ніжэй па рэльефу за уніяцкі Сафійскі сабор і езуіцкі касцёл св. Стэфана, і адзіная сярод іх мае кананічную арыентацыю алтара на ўсход. Ядро яе аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі арганізавана па планавай схеме візантыйска-рускага крыжовакупальнага храма, аднак яе праваслаўная спецыфіка падкрэслена не артадаксальным пяцігалоўем па дыяганалях плана, а роўнаканцовым грэчаскім крыжам у вянчаючых масах збудавання, арыентаваным па баках свету. Першапачаткова гэты момант падкрэсліваўся чатырма франтонамі на тарцах перакрыжаваных двухсхільных дахаў, але ў 1839 г. франтон над апсідай быў зняты, а астатнія паменшаны, «бо надавалі каталіцкі выгляд» [11, с. 396].

Сяродкрыжжа храма ўвянчана масіўным васьмігранным светлавым барабанам з купалам і ліхтаром наверсе, што стварае трох'яруснае асвятленне падкупальнай прасторы. Ад кананічнай праваслаўнай схемы сабор адрозніваюць таксама аднаапсіднае вырашэнне алтарнай часткі і двухвежавы фасад-нартэкс, якія падкрэсліваюць яго мясцовы познебарочны характар. Ніжняя частка галоўнага фасада па рытму чляненняў і манументальнасці ордэрнай пластыкі надзвычай нагадвае разгледжаную вышэй уніяцкую царкву ў Лядах. Масіўныя чацверыкі другога яруса вежаў завершаны купаламі, пластычны абрыс якіх, як і цэнтральнага, візуальна крыху змяншае важкаватасць паўсферычнай формы. Вышынныя элементы кампазіцыі ўвянчаны цыбулепадобнымі галоўкамі. Такім чынам, у архітэктоніцы храма і яго мастацкім вобразе спалучаюцца рысы позняга барока і класіцызму.

Відавочна, што нешматлікія па-мастацку

Полацк. Багаяўленская царква. Галоўны фасад.

значныя мураваныя праваслаўныя храмы, узведзеныя ў традыцыйных цэнтрах праваслаўя на Беларусі (пры фінансавай падтрымцы расійскага ўрада, абумоўленай Варшаўскай дамовай 1757 г.) на храналагічнай мяжы дзяржаўных падзелаў Рэчы Паспалітай, неслі ў сабе структурныя і стылявыя прыкметы віленскага барока як агульнанацыянальнага для розных хрысціянскіх канфесій архітэктурна-мастацкага стылю.

У промнях ад Вільні

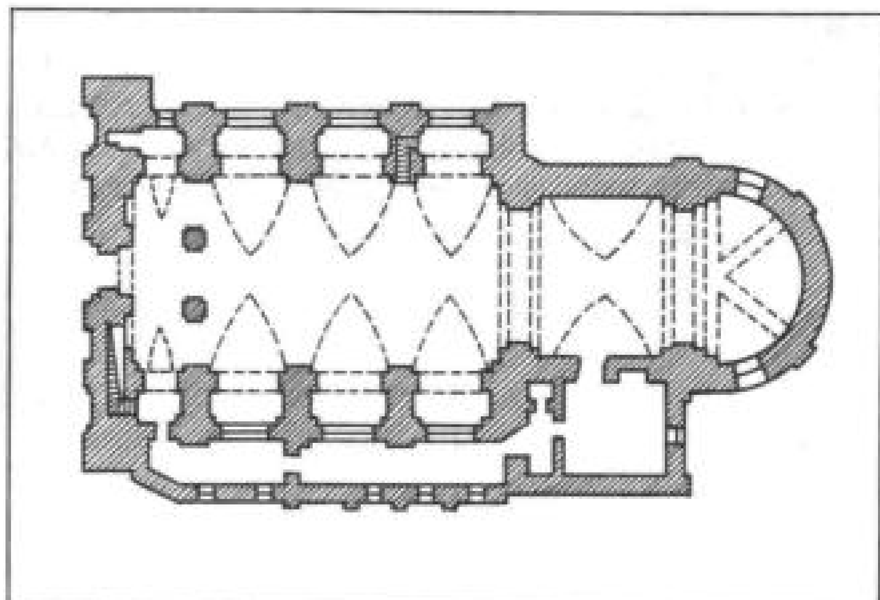
Па статыстыцы, якую прыводзяць сучасныя беларускія гісторыкі, у сярэдзіне XVIII ст. 80% насельніцтва Вялікага княства Літоўскага былі уніятамі, яшчэ 15 % — каталікамі і толькі 5% — праваслаўнымі [100, с. 68]. Аднак у маштабах мураванага храмабудаўніцтва суадносіны паміж гэтымі канфесіямі былі зусім іншымі: толькі крыху больш за 10 % уніяцкіх цэркваў былі муравынымі, праваслаўных — яшчэ менш, у той час як касцёлаў — прыблізна трэцяя частка. На беларускіх землях дзейнічала каля 160 (з іх 12 жаночых) каталіцкіх кляштараў розных ордэнаў: дамініканцаў, францысканцаў, бернардзінцаў, кармелітаў, рахітаў, трынітарыяў, аўгусцінцаў, баніфратараў, місіянераў, цыстэрцыянцаў, картэзіянцаў, піяраў і інш. Пры многіх з іх існавалі навучальныя ўстановы. Асноўная роля ў сферы адукацыі, асабліва арыстакратычнай моладзі, магнатаў і шляхты, належала езуітам — 20 навучальных устаноў. У XVIII ст. шырокую адукацыйную дзейнасць, але ўжо сярод бяднейшых пластоў насельніцтва, разгарнуў ордэн піяраў — каля 10 школ. У гэты час на Беларусі існавала каля 240 рымска-каталіцкіх парафій, многія з якіх мелі мураваныя храмы. Намі прааналізаваны гістарычныя і графічныя крыніцы прыблізна па 70 мураваных касцёлах XVIII ст., як кляштарных, так і парафіяльных

Пінск. Касцёл Унебаўзяцця Дзевы Марыі ордэна францысканцаў. Выгляд з боку алтарнай часткі.

(характэрна, што колькасць іх амаль аднолькавая). Па сваіх архітэктанічных характарыстыках яны таксама прыблізна напалову падзяляюцца на аднанефавыя збудаванні і трохнефавыя базілікі.

Стылявая палітра сакральнага каталіцкага дойлідства XVIII ст. дастаткова складаная і неаднародная. У кантэксце позняга барока зітоўваюцца стылявыя плыні «сармацкага», класічнага «рымскага» і «віленскага» кірункаў, а з пачатам праўлення караля Станіслава Аўгуста Панятоўскага — барочнага класіцызму. Паколькі многія касцёлы XVIII ст. будаваліся іншы раз на працягу дзесяцігоддзяў, рэдка ў якім з іхназіраецца аднароднасць стылявых характарыстык. Звычайна яны ўяўляюць складаны разначасовы, але дастаткова арганічны стылявы кангламерат, які захоўвае агульны стрыжань мастацкага светапогляду эпохі. У іх яскрава выяўлены заканамерны ход агульнаеўрапейскай стылявой эвалюцыі і аналагі культурна-гістарычных працэсаў. Складанае ўзаемадзеянне мясцовых архітэктурна-будаўнічых традыцый з заходнееўрапейскімі мастацкімі ўплывамі яшчэ больш рэльефна выяўляе самабытнасць позняга беларускага барока. У сувязі з гэтым мы канцэнтруем увагу пераважна на датах закладання мураваных касцёлаў, бо менавіта тады вызначалася архітэктоніка будучага збудавання, якая пазней магла атрымаць іншую, адпаведную свайму часу стылявую афарбоўку.

Адным з характэрных прыкладаў з'яўляецца архітэктурнае вырашэнне **касцёла кляштара францысканцаў у Пінску**, які заснаваны ў канцы XIV ст. па фундацыі князя пінскага і тураўскага Жыгімонта Кейстутавіча і яго жонкі Ганны Мазавецкай [267]. У шэрагу гістарычных крыніц сцвярджаецца, што першы мураваны касцёл быў узведзены тут па фундацыі караля Жыгімонта І Старога і яго жонкі каралевы Боны [365, с. 282]. Вядома, што ў 1648 г. кляштарны комплекс спалены казакамі, але ў 1651 г. адноўлены. У 1687 г. была створана Літоўская правінцыя ордэна францысканцаў і з гэтай нагоды складзены інвентарны вопіс пінскага кляштара, дзе зафіксавана наяўнасць у ім муравана́й са скляпеннямі сакрыстыі (верагодна, рэшткаў старога муравнага касцёла). Астатнія пабудовы ў той час былі драўляныя. Падчас Паўночнай вайны, у 1705 г., кляштар зноў быў спалены шведамі. Пасля іх адыходу ад Пінска, каля 1706 г., пачалося ўзвядзенне існуючага муравнага



Пінск. Касцёл Унебаўзяцця Дзевы Марыі. План.

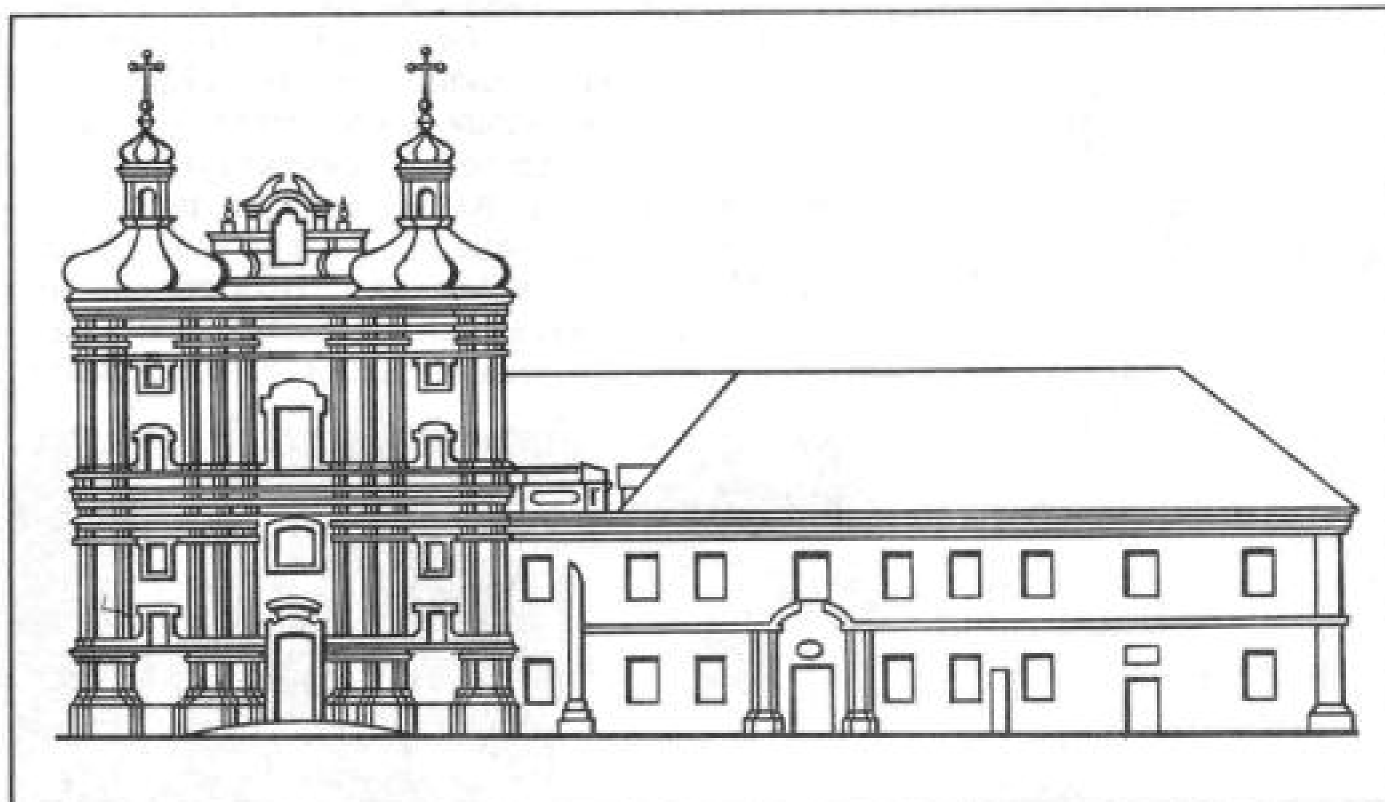
касцёла. Ужо ў 1712 г. адбылася яго бенедыктацыя — першапачатковае асвячэнне, якое дазваляла ажыццяўляць у ім імшу. Кансекрацыя касцёла ў гонар **Унебаўзяцця Дзевы Марыі** адбылася 7 мая 1730 г. біскупам луцкім і брэсцкім Стэфанам Рупнеўскім. Як лічыць А.Ярашэвіч, які грунтоўна даследаваў архітэктурна-скульптурны ансамбль пінскага касцёла францысканцаў, яго стваральнікам быў, магчыма, гвардыян кляштара доктар тэалогіі Антоній Аляхновіч, пазначаны ў метрыцы памерлых за 1725 г. францысканцаў Літоўскай і Беларускай правінцыі як «будаўнік храма» [267, с. 194]. Фасад святыні быў завершаны толькі ў 1766 —1769 гг. Адначасова з гэтым змураваны двухпавярховы Е-падобны кляштарны корпус. У 1817 г. ансамбль дапоўніла пастаўленая асобна трох'ярусная вежа-званіца, пабудаваная архітэктарам Казімірам Каменскім (верхнія ярусы надбудаваны ўжо ў XX ст.).

Па сваёй архітэктоніцы касцёл — трохнефавая базіліка, а не аднанефавы храм, як памылкова сцвярджаюць сучасныя энцыклапедычныя даведнікі [11, с. 388; 103, с. 287]. Пра гэта сведчыць наяўнасць у ім тыповага «базілікальнага сячэння», але нефы тут надзвычай вузкія і падзелены суцэльнымі перагародкамі на асобныя неглыбокія капліцы, што адрознівае арганізацыю інтэр'ера святыні ад большасці барочных касцёлаў Беларусі, якім уласціва адкрытая і ўзаемазвязаная прастора бакавых нефаў. Аналагічны прыём можна назіраць у шэрагу касцёлаў Шлёнска (Польская Сілезія), напрыклад, у касцёле францысканцаў у Лёгніцы [406, с. 58], пабудаваным як езуіцкі ў 1714—1720 гг. Вельмі вузкія нефы, да таго ж аб'яднаныя з цэнтральным нефам пад адным дахам ў псеўдабазіліку, мы адзначалі раней у пінскім касцёле езуітаў.

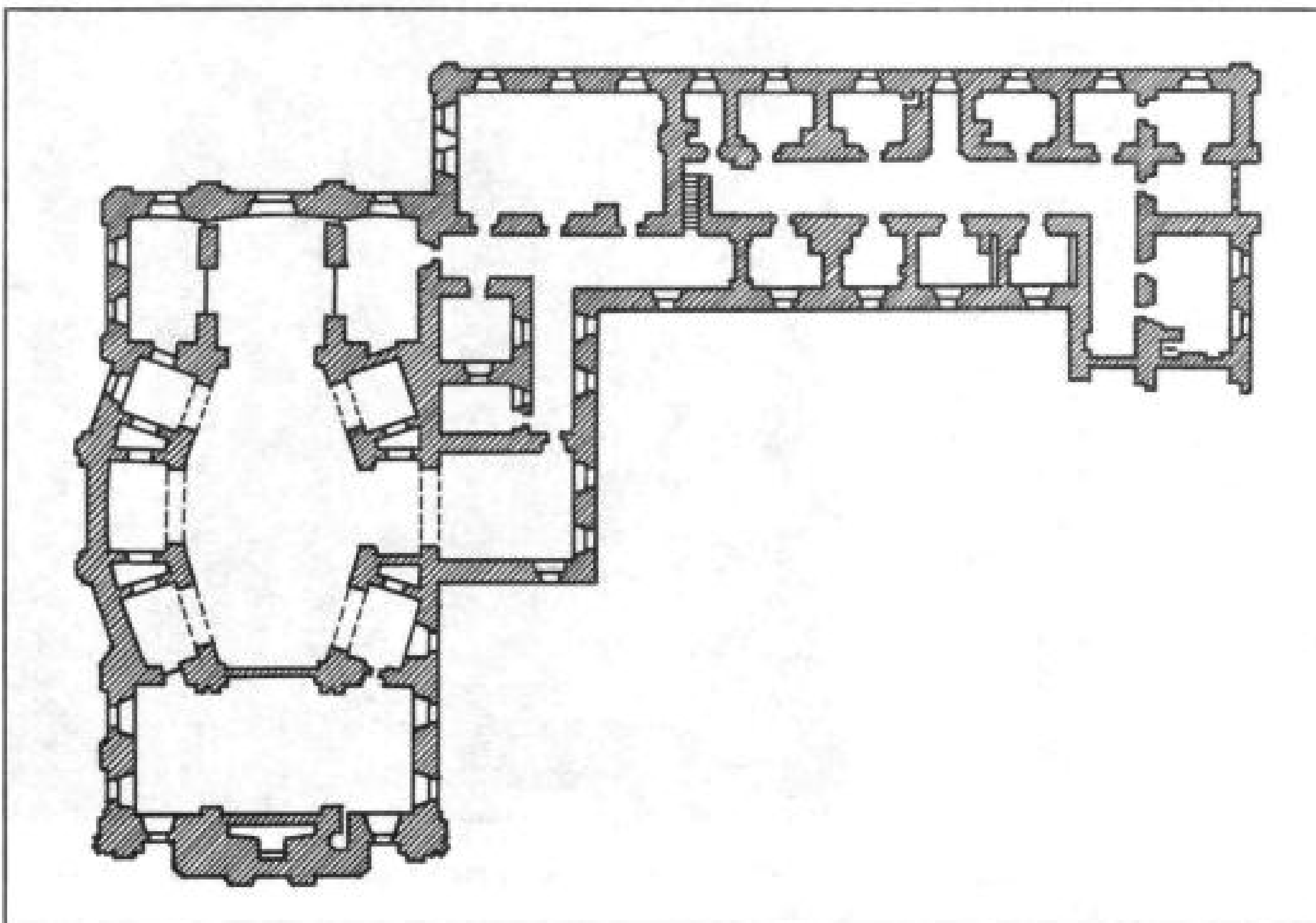
Афармленне інтэр'ера пінскага касцёла францысканцаў, якое вызначаецца багаццем і разнастайнасцю мастацкіх сродкаў, расцягнулася на доўгі час. Вялікую алтарную апсіду, крыху вузейшую за асноўны неф, і шэсць капліц у бакавых нефах аздабляюць разьбяныя барочныя алтары ў выглядзе складаных архітэктурных кампазіцый з вітымі калонкамі і скульптурнай пластыкай, выкананай, па меркаванні польскага даследчыка К.Кантака, майстрам-разьбяром Янам Шмітам. Асноўны акцэнт зроблены на велічным галоўным алтары, у цэнтры якога размешчана жывапісная карціна «Унебаўзяцце

Пінск. Касцёл Унебаўзяцця Дзевы Марыі. Галоўны алтар.

Марыі» (копія з вядомага іспанскага жывапісца Б.Э. Мурыльё). Барочную экспрэсію алтарнай кампазіцыі надаюць магутныя двухметровыя фігуры апосталаў Пятра і Паўла ў бакавых інтэркалумніях. Алтар увянчаны картушам з гарэльефнай кампазіцыяй «Стыгматызацыя святога Францыска», выкананай, як лічыць А.Ярашэвіч, паміж 1766 і 1817 гг. Выдатным творам монументальнага мастацтва з'яўляецца разьбяны амбон, на гранях якога прадстаўлены рэльефныя выявы чатырох евангелістаў, а навершша ўвянчана дынамічнай барочнай скульптурай Міхаіла Архангела з мячом і шалямі ў руках. З 1837 г. у касцёле існуе цудоўны арган (майстар Ф. Градзецкі). У 1909 г. скляпенні і падпружныя аркі размаляваны шматколернымі арнаменталь-



Брэст. Касцёл Бязгрэшнага Зачацця Дзевы Марыі і кляштар бернардзінак. Галоўны фасад. Паводле абмераў 1830-х гг.



Брэст. Касцёл Звеставання Дзеве Марыі і кляштар брыгітак. План.

нымі фрэскамі (мастакі С.Рудзінскі, Б.Вішнеўскі). У стварэнні жывапісных карцін бакавых алтароў у пачатку XX ст. прымаў удзел мастак А.Ромер.

Блізкую да пінскага францысканскага касцёла архітэктоніку меў **касцёл кляштара бернардзінак у Брэсце**. Кляштар заснаваны ў 1624 г. Аленай Копцавай (з Дольскіх) у Валынскім прадмесці, насупраць ужо існуючага на той час кляштара бернардзінцаў [128, с. 16; 219, с. 122]. Мураваны касцёл бернардзінак пабудаваны да 1750 г. (дата кансекрацыі святыні ў гонар **Бязгрэшнага Зачацця Дзевы Марыі**). Дата яго закладання дакладна невядомая, але па стылявых прыкметах яго можна аднесці да 1720-х гг. Па сваёй аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі касцёл больш блізкі да «сармацкага», а не віленскага барока: мае строгі прамавугольны абрыс прэсбітэрыя, на галоўным фасадзе дзве невысокія чацверыковыя вежы з двума ярусамі аднолькавага сячэння і вышыні, якія накрыты нізкімі распластанымі купаламі-банькамі. Аднак па насычанасці і характары ордэрнай пластыкі гэты фасад ужо цалкам познебарочны і нагадвае фасад крыху больш ранняга касцёла езуітаў у Юравічах таго ж палескага рэгіёну. Гарызантальныя і вертыкальныя чляненні фасада (слаістыя пілястры, раскрапаваныя антаблементы) шмат разоў дубліраваліся і ўтваралі выразную мастацкую кампазіцыю, пабудаваную на тонкіх святлоценявых нюансах.

Брэсцкі касцёл бернардзінак уяўляў сабою трохнефавую базіліку (без трансепта) з двухвежавым фасадам-нартэксам і крыху больш нізкай прамавугольнай апсідай прэсбітэрыя [РДВГА, ф. 349, воп. 4, спр. 8043, 8049]. Дах алтарнай апсіды з абодвух бакоў вылучаўся мураванымі франтонамі. Тарэц даху на галоўным фасадзе закрываў барочны франтон з фігурным абрысам. Па сваёй планавай схеме гэтая святыня ідэнтычна касцёлу езуітаў у Бжэгу на Шлёнску, пабудаванаму ў 1734—1739 гг. архітэктарам Іосіфам Фрышам [406, с. 48]. Унутры цэнтральны неф перакрываўся цыліндрычным скляпеннем вялікага пралёта, якое падтрымлівалі спараныя падпружныя аркі. Яны ў сваю чаргу пераходзілі ў спараныя пілястры, што аздаблялі пілоны міжнефавых аркад. Бакавыя нефы мураванымі перагародкамі падзяляліся на асобныя неглыбокія капліцы з разьбянымі алтарамі, якія дапаўнялі велічны двух'ярусны галоўны алтар. Вытанчаная прыгажосць галоўнага фасада касцёла кантраставала з аскетызмам архітэктуры

Брэст. Касцёл Звеставання Дзеве Марыі і кляштар брыгітак. Галоўны фасад. Паводле абмераў 1830-х гг.

змураванага ў 1781 г. кляштара, які прылягаў з паўднёвага боку «ў тры лініі» і ўтвараў квадратны ўнутраны дворык з садам. Увесь комплекс знішчаны пры будаўніцтве Брэсцкай ваеннай крэпасці.

Відавочна, што азначаная структура трохнефавай базілікі з дамінуючым цэнтральным нефам і падзеленымі на неглыбокія асобныя капліцы бакавымі нефамі была характэрнай для брэсцка-пінскага рэгіёну, паралельна з аналагічнымі творамі позняга барока Польскай і Нямецкай Сілезіі, дзе духоўна-культурным асяродкам была Саксонія, адкуль паходзіла тагачасная дынастыя каралёў Рэчы Паспалітай. Іменна Брэст у гэты час вылучаецца яшчэ двума арыгінальнымі культавымі збудаваннямі з авальнымі планамі, мала характэрнымі для сакральнай архітэктуры беларускага барока.

Кляштар жаночага каталіцкага ордэна брыгітак у Брэсце быў заснаваны ў 1623 г. у прадмесці Пескі, каля дарогі, што падыходзіла да горада з поўначы. Яго фундатарамі выступілі буйныя магнаты Ян Пац з жонкай Кацярынай, Аляксандр Гансеўскі і Ігнацій Садоўскі, староста слонімскі. Першапачаткова пабудовы, як звычайна, былі драўляныя. Мураваны касцёл брыгітак узведзены ў першай палове XVIII ст., да

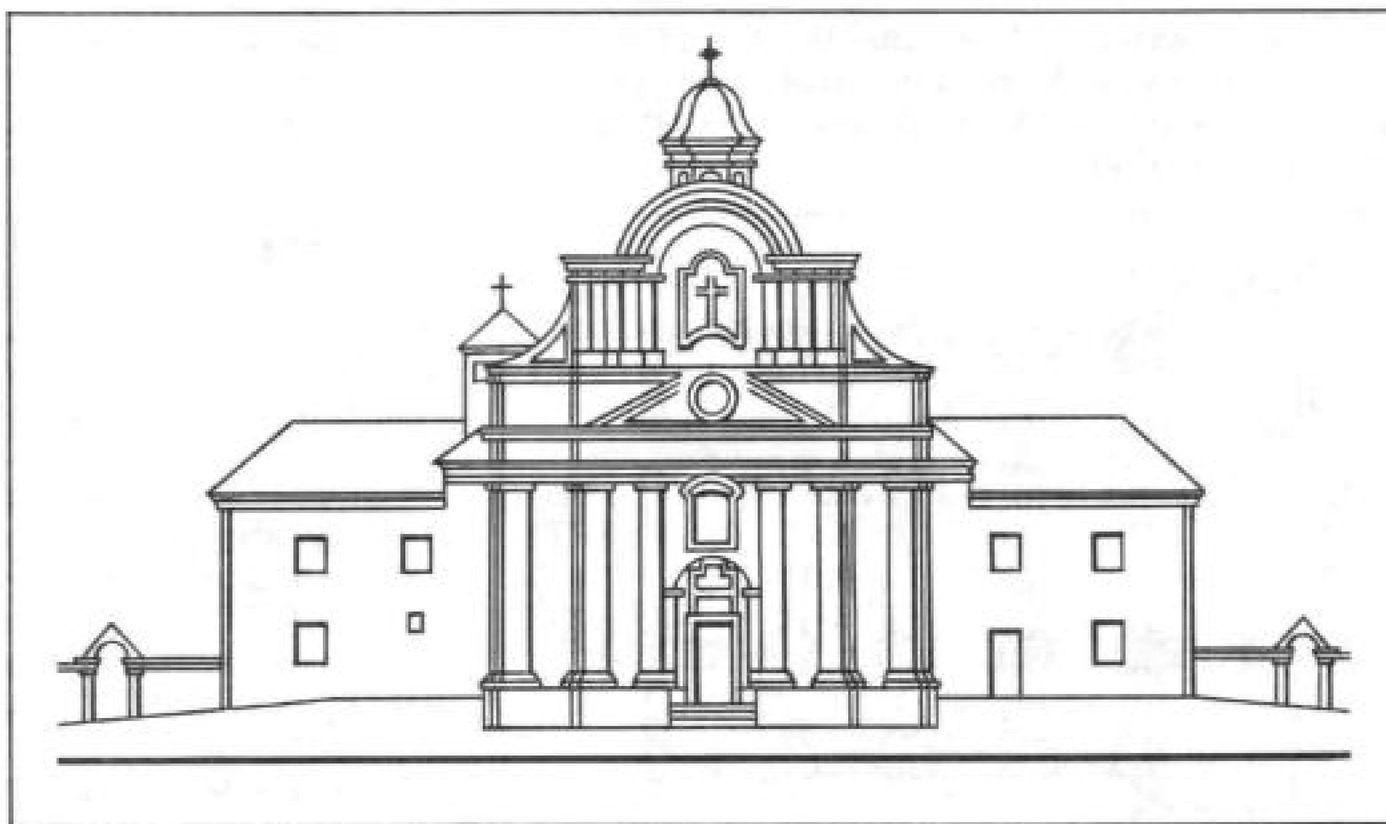
1751 г., калі адбылася яго кансекрацыя ў гонар **Звеставання Дзеве Марыі** [128, с. 18; 219, с. 123]. Адначасова з ім пабудаваны і двухпавярховы мураваны П-падобны кляштарны корпус, далучаны да паўднёвага боку храма праз сакрыстыю і вялікую прамавугольную ў плане капліцу, прызначаную для манашак асобна ад парафіян. Як усе каталіцкія кляштары Брэста, комплекс знішчаны ў 1830-я гг. і вядомы па абмерных чарцяжах таго часу [РДВГА, ф. 349, воп. 4, спр. 7951, 8015]. На іх прадстаўлены план і галоўны фасад комплексу, але адсутнічае бакавы фасад, што неабходна ў дадзеным выпадку (пры незвычайнай і арыгінальнай планавай схеме) для паўнаты ўяўлення яго аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі. Кафалікон касцёла ўяўляў трохнефавую структуру з базілікальным сячэннем, але не прамавугольную ў плане, а ў выглядзе незавершанага авала. З усходу і захаду яго завяршалі строгія прамавугольныя аб'ёмы алтарнай часткі і прасторнага нартэкса. Падоўжнасць цэнтральнага нефа сведчыць пра тое, што ён быў перакрыты цыліндрычным скляпеннем і накрыты вальмавым дахам, а не шатровай вежай, як лічыла А.Квітніцкая. Адначасова з абмерных чарцяжоў вынікае, што ў кампазіцыі збудавання прысутнічаў невысокі трансепт, у выніку чаго ствдралася арыгінальнае крыжовае ядро, абмежаванае авальным планам.

Дзякуючы арыгінальнасці планавай схемы касцёла брыгітак даволі незвычайна быў арганізаваны яго інтэр'ер. Над усім дамінавала геаметрычна неакрэсленая авальная прастора цэнтральнага нефа з мармуровай падлогай. Крывізна бакавых нефаў карэкціравалася тонкімі перагародкамі, якія падзялялі іх на прамавугольныя травеі, паміж якіх захоўвалася анфіладная сувязь. Складанасць прасторавых суадносін узмацнялася стукавай пластыкай і разьбянымі (з дрэва) алтарамі, белымі з пазалотай (каларыстычнае вырашэнне характэрна для стылістыкі ракако). Акрамя вялікага галоўнага алтара было яшчэ 10 малых, размешчаных у рамёнах трансепта і капліцах.

Аналагічную кампазіцыйна-мастацкую ідэю ўвасабляла архітэктура **касцёла кляштара трынітарыяў у Брэсце**, закладзены ў 1738 г. і кансекраваны ў гонар **св. Барбары** ў 1761 г., зруйнаваны таксама ў 1830-я гг. [128, с. 19; 219, с. 123—124]. Яго, відавочна, будаваў архітэктар, які ўзводзіў касцёл брыгітак, ці гэты касцёл быў узорам для пераймання. У той жа час кампазіцыя комплексу строга сіметрычная, а архітэктурная пластыка больш сухаватая. У абодвух храмах ядро кампазіцыі складае авальная прастора, выцягнутая па восі ўсход—захад, з усходняга боку завершаная прамавугольным прэсбітэрыем, а пасярэдзіне перасечаная невысокім трансептам, што надае кафалікону дзве ўзаемна перпендыкулярныя восі сіметрыі. У трынітарскім касцёле бакавыя нефы адсутнічалі, а вуглавыя часткі паміж рамёнамі прасторавага крыжа, апранутага звонку ў прамавугольны аб'ём, займалі невялікія капліцы. Авальны кафалікон завяршаў васьмігранны барабан, накрыты хутчэй за ўсё вальмавым гонтавым дахам. Недастатковасць абмерных чарцяжоў таксама не дазваляе адназначна сцвярджаць пра наяўнасць купала, якога, як мы лічым, не было [РДВГА, ф. 349, воп. 4, спр. 7903, 7904, 7908].

Галоўны фасад касцёла тыпова «брамкавы». Ён вылучаны канструкцыйна як фасад-нартэкс, у выглядзе вузкай аб'ёмнай пласціны з плоскім рызалітам у цэнтры. У параўнанні з папярэднікам яго стылістыка значна спрошчана. Першапачаткова на тымпане франтона з паўцыркульным завяршэннем існавала фрэска з выявай анёла, які трымаў у адной руцэ нявольніка-хрысціяніна, а ў другой — маўра. Гэтая выява з'ўлялася сімвалам ордэна трынітарыяў, які быў створаны з мэтай вызвалення нявольнікаў. Пазней фрэску замянілі выявай крыжа, што адлюстравана на абмерным чарцяжы святыні. Сакральная знакавасць, ідэя абярогу хрысціян, закладзеная ў вырашэнні галоўнага фасада, падкрэслівалася сіметрычнай кампазіцыяй кляштара, які складаў з касцёлам адно цэлае. Іх аб'ядноўвалі ўбудаваныя абапал прэсбітэрыя сіметрычныя маршавыя лесвіцы, што злучалі паверхі кляштара і вялі ў паддашак храма. Падобная строгая сіметрыя агульнай кампазіцыі кляштарнага комплексу, незалежнасць яе ад горадабудаўнічай сітуацыі зусім не ўласцівыя для беларускага манументальнага дойлідства. Аднак як аналаг разгледжанага помніка можна адзначыць касцёл Звеставання Дзеве Марыі кляштарнага комплексу ў Вамбержыцы на Шлёнску (1714—1720) [406, с. 108]. Спецыфічныя асаблівасці архітэктонікі брэсцкіх касцёлаў тлумачацца хутчэй за ўсё тым, што некаторыя тутэйшыя місіі каталіцкіх ордэнаў адносіліся не да Літоўскай, а да Польскай правінцыі.

У той жа час крыху на ўсход і паўночны ўсход ад Брэста будаўніцтва касцёлаў ажыццяўлялася па больш традыцыйных для айчыннага манументальнага дойлідства архітэктанічных



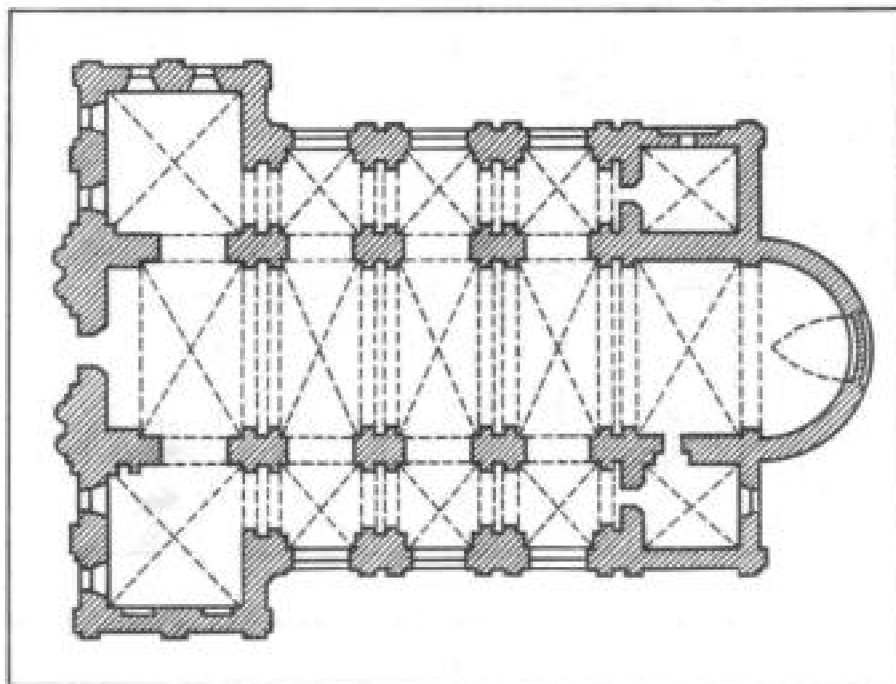
Брэст. Касцёл св. Барбары і кляштар трынітарыяў. Галоўны фасад. Паводле абмераў 1830-х гг.

схемах. **У в. Вістычы** (Брэсцкі раён) у 1678 г. падкаморы брэсцкі Яўстафій Тышкевіч асадзіў манахаў ордэна цыстэрцыянцаў [НБВУ. АР, ф. 4, спр. 1360] пры ўжо існуючым парафіяльным **касцёле св. Сафіі** [126, с. 99]. Першыя пабудовы кляштара былі драўлянымі, але адзначаная дата устойліва і памылкова праходзіць ва ўсіх сучасных даведачных выданнях як дата будаўніцтва мураванага касцёла [11, с. 115; 149, с. 25]. На самай справе ён быў узведзены пасля пажару 1748 г., які знішчыў папярэднія будынкі. Такі час будаўніцтва святыні пацвярджаюць і яе стылявыя характарыстыкі. Касцёл у Вістычах уяўляе сабою трохнефавую базіліку без трансепта з бязвежавым фасадам-нартэксам і паўкруглым алтарным завяршэннем цэнтральнага нефа.

Архітэктурным масам збудавання ўласціва ярка выяўленая манументальная экспрэсія «італьянізаванага» барока, што дасягаецца магутным паўкружжам прэсбітэрыя і асабліва — сакавітай пластыкай галоўнага фасада. Вялікія пралёты ўсіх нефаў базілікі перакрыты крыжастымі скляпеннямі, умацаванымі падвойнымі падпружнымі аркамі (прыкмета позняга барока). Аднак пры даволі значных памерах уласна базілікі празмерна вялікі аб'ём фасада-нартэкса значна выступае за яе межы і вырашаны як велічная тэатральная дэкарацыя. Па гарызанталі фасад падзелены магутным антаблементам на ўзроўні карнізаў бакавых нефаў на распластаную ніжнюю частку і масіўны атыкавы франтон з простым трохвугольным завяршэннем. Барочную дынаміку гэтай важкаватай кампазіцыі надае чляненне фасада па вертыкалі на пяць частак (не адпавядае трохнефавай структуры збудавання), а таксама размешчаныя ў два ярусы хвалепадобныя валюты па баках франтона. Цэнтральную частку фасада па баках вылучаюць падвойныя паўкалоны: дарычнага ордэра ў ніжнім ярусе і іанічнага — на франтоне. Уваходны партал і акно арганных хораў заглыблены ў вялізнай разгрузачнай арачнай нішы, якая падтрымлівае антаблемент (падобны прыём выкарыстаны ў брэсцкім касцёле брыгітак). Усё гэта (разам з энергічнымі раскрапоўкамі) надае архітэктурным формам глыбінна-прасторавую актыўнасць, уласцівую позняму барока. У той жа час інтэр'ер святыні вызначаецца пэўным аскетызмам, сціплай выразнасцю канструкцыйных ліній і строгасцю архітэктурнага ордэра. Кляштар, які мясціўся ў аднапавярховым мураваным П-падобным будынку з паўднёвага боку касцёла, скасаваны ў 1832 г., пазней зруйнаваны. Вядомы па абмерных чарцяжах 1833 г. [РДГА, ф. 821, воп. 150, спр. 566]. Касцёл у 1866 г. прыстасаваны пад праваслаўную Крыжаўзвіжанскую царкву.

У сярэдзіне XVIII ст. у брэсцка-пінскім рэгіёне рознымі каталіцкімі ордэнамі ўзведзена яшчэ некалькі структурна падобных касцёлаў. Сярод іх касцёл кляштара дамініканцаў у Пінску, які заснаваны ў 1678 г. мясцовай ваяводзінай Лукрэцыяй Марыяй Стозен-Копцавай. Пасля знішчэння пажарам у 1747 г. драўляных будын-

каў дамініканцы па фундацыі Войцэха Пуслоўскага пачалі самі ўзводзіць мураваную трохнефавую базіліку, якую доўгі час не маглі скончыць [365, с. 286].



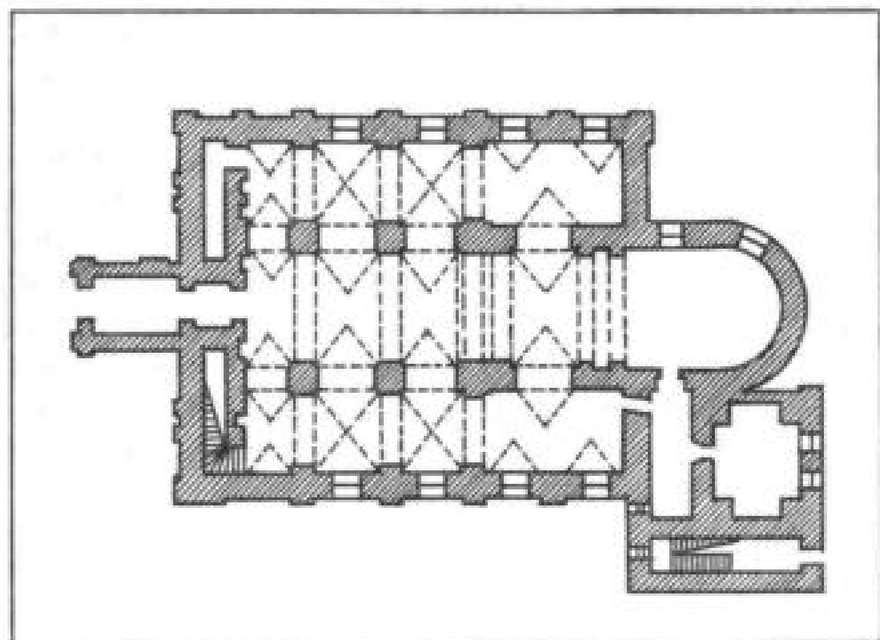
в. Вістычы. Касцёл св. Сафіі ордэна цыстэрцыянцаў. План.

Кляштар піяраў у в. Любашаве (ці Дольску) пад Пінскам заснаваны Янам Каралем Дольскім у 1684 г. Пасля гэтага мястэчка расквітнела. У 1693 г. тут была заснавана чатырохкласная школа і канвікт, дзе навучалася каля 300 вучняў і сярод іх — Тадэвуш Касцюшка. Тут доўгі час працаваў настаўнікам славуты Францкевіч, ад імя якога ў Рэчы Паспалітай пайшла прымаўка: «Разумны, як Францкевіч» [196, с. 549]. Мураваны касцёл у гонар св. Іаана Багаслова піяры на працягу 17 гадоў будавалі самі — з 1733 па 1750 гг. Адпаведна краязнаўчым крыніцам пачатку XX ст., гэта была «чыстая базіліка», «сапраўдны твор мастацтва». Інтэр'ер святыні быў размаляваны альфрэска мастаком Лукашам Тубелем са Шлёнска. Кляштар зачынены ў 1833 г. [365, с. 298—300].

Парафіяльны **касцёл у Ляхавічах**, заснаваны ў пачатку XVII ст. гетманам ВКЛ Янам Каралем Хадкевічам, адбудаваны ў цэгле пасля пажару ў 1750 г. на ахвяраванні князя Міхаіла Масальскага. У 1870 г. касцёл перароблены пад царкву: над трохнефавай бязвежавай базілікай надбудавалі два несапраўдных барабана з цыбулепадобнымі галоўкамі [365, с. 335].

Тып «чыстай» (без трансепта) базілікі з бязвежавым галоўным фасадам быў пашыраны ў касцельным будаўніцтве на працягу ўсяго XVIII ст. Гэтая тэктоніка ў найбольшай ступені генетычна захоўвала мастацкі вобраз «узорнага» храма ранняга барока, характэрнага як для Італіі, так і для Вялікага княства Літоўскага, хоць у параўнанні з Іль Джэзу тут ужо страчаны трансепт і падкрэсленая «лацінская» семантыка архетыпа, а тарцовая фасадная сцяна з плоскім ордэрным дэкорам пераўтварылася ў аб'ёмную пласціну фасада-нартэкса. Трактоўка ордэра

Навагрудак. Касцёл Міхаіла Архангела ордэна дамініканцаў. Здымак пачатку XX ст.



Навагрудак. Касцёл Міхаіла Архангела. План.

паступова набыла познебарочны глыбінна-прасторавы характар.

Касцёл дамініканцаў у Навагрудку заснаваны ў 1624 г. ваяводам віленскім Крыштофам Хадкевічам [347, с. 24]. Лічыцца,што праз 100 гадоў на месцы старога драўлянага касцёла дамініканцы самі змуравалі новы храм — велічную трохнефавую базіліку без трансепта з двухвежавым фасадам-нартэксам. Гэта адбылося да 1724 г. — дата кансекрацыі касцёла ў гонар **Міхаіла Архангела**.У 1751 г. касцёл пацярпеў ад пажару, але хутка быў адноўлены [365, с. 329]. У 1831 г. зноў гарэў і пасля рамонту набыў рысы позняга класіцызму: больш пакаты двухсхільны дах са спрошчаным трохвугольным франтонам на галоўным фасадзе [11, с. 359—360]. Па гарызанталі галоўны фасад падзелены на два ярусы антаблементам на ўзроўні карнізаў бакавых нефаў, што надае яму візуальную важкасць і прысадзістасць. Вертыкальныя ордэрныя члянэнні фасада не адпавядаюць структуры базілікі, што падкрэслівае яго кампазіцыйную самастойнасць. Сціпласць і сухаватасць малюнка моцна змененага фасада кантрастуюць з брутальнай барочнай сакавітасцю пластыкі інтэр'ера. Асаблівасцю архітэктонікі касцёла з'яўляецца надзвычай выцягнуты прэсбітэрый з паўкруглым алтарным завяршэннем, па даўжыні амаль роўны базіліцы, ад якой аддзелены спаранымі падпружнымі аркамі і ўзмоцненымі апорнымі слупамі. Прастора цэнтральнага нефа перакрыта цыліндрычным скляпеннем з распалубкамі на адзінкавых падпружных арках, дэкараваным ляпнымі кесонамі і паліхромнымі роспісамі, якія захаваліся часткова. У інвентары касцёла ад 23. 12. 1804 г. даецца апісанне шыкоўнай аздобы інтэр'ера святыні: разьбяных алтароў, стукавай лепкі, падлогі з мармуровых плітак [НГАБ, ф. 1781, воп. 27, спр. 570]. На хорах былі адмысловыя арганы з 11 галасамі і 3 мяхамі. Па баках вімы прэсбітэрыя знаходзяцца вялікія памяшканні сакрыстый. З поўначы да касцёла прылягаў двухпавярховы П-падобны кляштарны корпус. Пры ім у 1797—1831 гг. існавала школа, дзе ў 1807—1815 гг. вучыўся Адам Міцкевіч. У 1853 г. кляштар быў зачынены, касцёл перароблены ў парафіяльны і яшчэ раз перабудаваны. У наш час, пасля шматгадовага занядбання гэты выдатны помнік беларускага сакральнага дойлідства адноўлены і дзейнічае па прызначэнні.

* * *

Архітэктурна-мастацкі кірунак позняга беларускага барока, так званае «віленскім барока», выступае ў гісторыі еўрапейскага мастацтва як значная і самабытная з'ява. Пытанні генезісу і спецыфікі віленскага барока на працягу амаль 70 гадоў даследуюць польскія гісторыкі мастацтва, якія надзвычай высока ацэньваюць гэты культурны феномен і лічаць яго важным укладам Польшчы ў гісторыю сусветнай цывілізацыі. Яны засяроджваюць увагу пераважна на касцельнай архітэктуры рэгіёну Вільні сярэдзіны XVIII ст., каб падкрэсліць яе высокі агульнаеўрапейскі ўзровень. Дзеля ганаровай «еўрапейскасці» галоўным метадам даследавання звычайна з'яўляецца пошук заходнееўрапейскіх першаўзораў, якія б «інспіравалі» мастацкія прыёмы віленскага барока [324; 328]. Пры гэтым іманентны працэс стылявой эвалюцыі сакральнага дойлідства ВКЛ папярэдняга перыяду, абумоўлены пэўнымі сацыяльнымі працэсамі, застаецца ў пасіве, быццам не мае ніякага дачынення да фарміравання архітэктурна-мастацкай сістэмы віленскага барока.

Зрэшты, розніца ў падыходзе польскіх даследчыкаў да праблемы віленскага барока вызначаецца іх прыхільнасцю да розных сфер уплыву. Адны аддаюць перавагу італьянскаму уплыву: Рым і асабліва П'емонт — паўночна-заходняя правінцыя Італіі з цэнтрам у Турыне, дзе на мяжы XVII—XVIII ст. працавалі выдатныя майстры позняга італьянскага барока, архітэктары Гварына Гварыні і Філіпа Ювары. Што тычыцца ўплыву Рыма часоў росквіту сталага барока ў творах геніяльных архітэктараў Л. Берніні, Франчэска Бараміні, П'етра да Картона,

то ён разглядаецца апасродкавана, амаль праз стагоддзе, праз фіксацыю лепшых творчых знаходак у архітэктурных трактатах Г.Гварыні, Андрэа Поца і інш. Прынамсі погляду пра вызначальную ролю італьянскага ўплыву на мясцовае будаўніцтва прытрымліваліся даследчыкі гісторыі мастацтва Заходняй Беларусі М.Маралёўскі і П.Багдзевіч, якія і сканцэнтравалі ўвагу мастацтвазнаўцаў на самабытным феномене віленскага барока.

Другая група даследчыкаў аддае перавагу іншай сферы мастацкага уплыву, а менавіта — краін «габсбургскіх»: Аўстрыя, Чэхія, Маравія, Сілезія, Баварыя, Саксонія. І гэта таксама слушна, бо ў перыяд фарміравання і росквіту віленскага барока ў Рэчы Паспалітай правіла менавіта саксонская дынастыя. Каралі Аўгуст II Моцны і Аўгуст III з'яўляліся адначасова курфюрстамі Саксоніі, што не магло не адбіцца на эстэтычным клімаце сацыяльнага жыцця дзяржавы. Тым больш, што пэўныя запазычанні і паралелі ў сакральным мастацтве многіх народаў Цэнтральнай Еўропы відавочныя. На гэтым акцэнтаваў увагу вядомы польскі гісторык мастацтва С.Лёранц, які адкрыў свету геній вялікага майстра віленскага барока Іагана (Яна) Крыштофа Глаўбіца, які паходзіў з Сілезіі [335—337].

Архітэктар Глаўбіц, «магістар мастацтва мулярскага», прыбыў у Вільню па запрашэнню евангельскай суполкі для адбудовы пратэстанцкай царквы пасля моцнага пажару ў горадзе ў 1737 г. Наступны пажар у 1748 г. пашкодзіў амаль усе святыні горада. Прафесійнае майстэрства Глаўбіца было высока ацэнена і ў хуткім часе ён быў запрошаны на іншыя будаўнічыя аб'екты. С.Лёранц, аўтар манаграфіі аб творчасці І.К. Глаўбіца, па архіўных даных і стылявых прыкметах (іншы раз даволі спрэчных, як, напрыклад, дата на кованых кратах ці паліхромія інтэр'ера, якія даследчык чамусьці лічыць аўтографамі Глаўбіца), атрыбутаваў многія працы выдатнага майстра ў Вільні і на тэрыторыі ВКЛ, пераважна на Беларусі. Яго атрыбуцыі пазней былі пацверджаны альбо абвергнуты іншымі даследчыкамі на падставе новых даных, але бясспрэчнай засталася вызначальная роля Глаўбіца ў фарміраванні мастацкай плыні віленскага барока.

У Вільні І.К. Глаўбіц як праектант і кіраўнік будаўніцтвам прымаў удзел у адбудове езуіцкіх касцёлаў св. Іаана і св. Казіміра, дамініканскіх касцёлаў Св. Духа, св. Якуба і Філіпа, а таксама касцёлаў ордэнаў візітак, бенедыкцінак, місіянераў, базыльянскага кляштара Св. Тройцы і інш. На працягу 30 гадоў (з 1737 г.і да сваёй смерці ў 1767 г.) Глаўбіц стварыў новыя непаўторныя па прыгажосці фасады, купалы і купальныя капліцы, пышныя познебарочныя інтэр'еры многіх віленскіх святынь, якія карэнным чынам змянілі сілуэтную панараму і ўсё мастацкае аблічча горада, надаўшы яму надзвычайную вытанчанасць і адухоўленасць. Архіўныя даныя наконт аўтарства Глаўбіца вельмі абмежаваныя.

Славуты архітэктар быў сынам «геометра» Крыштофа Глаўбіца з Сілезіі і свае першыя прафесійныя крокі зрабіў там жа, на будаўніцтве ў 1727—1729 гг. касцёла св. Пятра і Паўла ордэна багагробцаў у Нісе пад кіраўніцтвам вядомых архітэктараў Міхаіла Клейна і Фелікса Антонія Хамершміта. Цікава, што гэты касцёл, адзіны ў сваім рэгіёне, мае ў дэкоры характэрную дэталь: валюты з «грабеньчыкамі» па баках франтона [406, с. 164]. Падобныя валюты, што нібыта хвалі ўспеньваюцца грабеньчыкамі, а на іх у сваю чаргу ўзвышаюцца дэкаратыўныя вазы альбо ажурныя манстранцыі, неаднаразова ўжыты Глаўбіцам (напрыклад, на фасадах касцёлаў св. Іаана, св. Кацярыны, місіянераў, браме віленскага базыльянскага манастыра, Сафійскім саборы ў Полацку) і, відавочна, з'яўляюцца яго мастацкім аўтографам.

Мастацкія прыёмы вялікага майстра промнямі разышліся ад Вільні па беларускай зямлі. Вядома, што ён часта адлучаўся з Вільні, але ніколі не пакідаў межаў ВКЛ. Тое, што ў Вільні Глаўбіц у асноўным перабудоўваў ужо існуючыя мураваныя святыні, ствараў пераважна фасады і інтэр'еры, надало віленскаму барока ў каталіцкім храмабудаўніцтве некалькі «аплікатыўны» характар. Новыя эстэтычныя запатрабаванні, звязаныя з пэўнай «дэгераізацыяй» сацыяльнага жыцця і адначасова ўзмацненнем рэлігійнай экзальтаванасці, спрыялі перабудове ў сістэме віленскага барока больш ранніх касцёлаў узору «сармацкага» барока: надбудове маляўнічых верхніх ярусаў вежаў, узбагачэнню дэкаратыўнай пластыкі, стварэнню ілюзіяністычных тэатралізаваных прысценных алтарных кампазіцый у інтэр'ерах. Сапраўды, рысы віленскага барока атрымалі касцёлы ранняга і сталага барока ў Гродне, Слоніме, Дзятлаве, Мінску, Мсціславе і інш.

Аўтарству Глаўбіца з каталіцкіх святынь Беларусі, па меркаванні С.Лёранца, належыць дабудова касцёла Іаана Хрысціцеля кавалераў мальтыйскага ордэна ў в. Сталовічы, касцёл да-

мініканцаў у Валынцах-Забелах, брама і комплекс прысценных алтароў у касцёле бернардзінак у Слоніме (апошнія выкананы па яго «абрысе» Іаганам Гедэлем, «мастацтва штукарскага з фальшмармуру магістрам» [337, с. 159], які і ў Вільні часта працаваў з Глаўбіцам). Атрыбуцыя іншых каталіцкіх святынь аспрэчваецца даследчыкамі.

Сваё творчае крэда больш поўна і сістэмна, як мы ўжо адзначалі, Глаўбіц увасобіў у архітэктуры уніяцкіх храмаў Беларусі: Сафійскага сабора ў Полацку, беразвецкай Петрапаўлаўскай царквы і, магчыма, многіх іншых, фундаваных уніяцкім мітрапалітам Ф. Грабніцкім. Так, напрыклад, купал царквы манастыра базыльянак у Оршы сваёй будовай (з поясам люкарнаў у ніжнім ярусе) нагадваў узведзены Глаўбіцам купал віленскага касцёла св. Казіміра. Мастацкія прыёмы віленскага барока геніяльна адаптаваны майстрам у архітэктуры праваслаўнай Спаса-Праабражэнскай царквы ў Магілёве. Прынамсі творчая «талерантнасць» майстра, як лічаць даследчыкі, з'ўляецца прычынай недаацэнкі яго творчасці. Так, віленскі гісторык мастацтва Владас Дрэма пісаў: «Калі б Глаўбіц быў католікам, то, пэўна, даўно быў бы праслаўлены на ўвесь свет, як геній першай велічыні» [337, с. 156].

Віленскае барока як мастацкая сістэма павінна было выспець у нетрах айчыннай культуры, каб расквітнець так пышна і адразу геніем Глаўбіца. Такія выдатныя творы сакральнай архітэктуры з характэрнымі рысамі віленскага барока, як касцёл візітак і вежа касцёла Усіх Святых ордэна кармелітаў старажытных правіл у Вільні, новы фасад касцёла кармелітаў босых у Глыбокім (завершаны да 1735 г.), іншы раз памылкова адносяць да творчасці Глаўбіца. Аднак усе яны былі распачаты яшчэ да яго прыезду ў Вільню. Некаторыя даследчыкі (З. Рэўскі, Е. Кавальчык) у procіваґу С.Лёранцу [328; 378] лічаць іх творамі архітэктара Іосіфа Фантана Ш, дзейнасць якога па часе некалькі апярэджвала Глаўбіца. Фантана паходзіў з асіміляванага італьянскага рода архітэктараў. Яго бацька, Дамінік Фантана, меў званне каралеўскага архітэктара і капітана каралеўскіх войскаў. Гэтыя ж тытулы з 1742 г. меў яго сын. Маці, Тэкля, з мясцовага шляхецкага роду Перасвет-Солтанаў, мела некалькі фальваркаў пад Гроднам, якія пазней перайшлі ў спадчыну да І.Фантана і былі прададзены князям Масальскім у год яго смерці (1755).

Заможная сям'я жыла ў Гродне, дзе ёй належаў мураваны дом па вул. Замкавай. У сваім родным горадзе Фантана пабудаваў уніяцкую царкву Раства Багародзіцы і, верагодна, касцёл кармелітаў босых. Апрача гэтага храмы розных каталіцкіх ордэнаў, а таксама уніяцкія, у Вільні, Віцебску, Глыбокім, Сталовічах. Гэты вялікі майстар архітэктуры добра ведаў спецыяльныя трактаты італьянскіх тэарэтыкаў і практыкаў, рознабакова валодаў не толькі архітэктурнымі ведамі, але і сумежнымі прыродазнаўчымі навукамі.

Відавочна, што адданне прыярытэту ў выпрацоўцы кампазіцыйных і пластычных сродкаў віленскага барока аднаму з двух славутых архітэктараў Вялікага княства Літоўскага другой трэці XVIII ст. — І.Фантана III альбо І.К.Глаўбіцу — па-рознаму акцэнтуе ступень самабытнасці і характар уплываў у архітэктурна-мастацкім феномене позняга беларускага барока. Але гэтым не вычэрпваецца ўся сукупнасць каталіцкіх храмаў Беларусі таго часу, аўтарства якіх у большасці засталося ананімным. Вядома не больш за два дзесяткі імёнаў замежных архітэктараў, скульптараў і разьбяроў, якія працавалі ў той час у ВКЛ [328, с. 171—178]. Архітэктары-праектанты, якія складалі «абрыс» збудавання, карысталіся вялікай павагай (у архіўных дакументах вызначаюцца як «пан архітэктар» ці «магістр мулярскі»). Яны не ўваходзілі ў склад гарадскіх будаўнічых цэхаў. Аднак актывізацыя ў той час сакральнага і свецкага будаўніцтва выклікала інтэнсіўны рост мясцовых будаўнічых кадраў. Нягледзячы на статут віленскага цэха будаўнікоў, які забараняў майстрам мець больш двух вучняў, некаторыя муляры (пераважна з мясцовымі імёнамі) мелі да 10 вучняў і больш (напрыклад, Станіслаў Каперскі — нават 12). Менавіта праз свецкае будаўніцтва на эстэтычны клімат жыцця грамадства ішоў уплыў мастацтва абсалютысцкай Францыі, галоўным дасягненнем якога ў той час быў стыль ракако, які выкарыстоўваўся для аздаблення інтэр'ераў палацаў.

Кіраўніцтва сакральным будаўніцтвам, паводле дадзенага «абрысу», звычайна ажыццяўлялі самі манахі каталіцкіх ордэнаў, многія з якіх мелі спецыяльную архітэктурную адукацыю і выключны мастацкі талент. Найбольш таленавітыя накіроўваліся для навучання за мяжу (найчасцей у Рым і Прагу) для знаёмства з найбольш дасканалымі архітэктурнымі ўзорамі. Сярод іх можна адзначыць ксяндзоў-езуітаў Тамаша

Жаброўскага, Габрыэля Лянкевіча, Марціна Пачобут-Адляніцкага, дамініканца Людвіка Грынцэвіча. У шэрагу крыніц па будаўніцтве касцёлаў проста адзначана, што манахі пабудавалі іх самі. Для стварэння сакральнага «начыння» прыцягваліся мясцовыя майстры розных ведаў мастацкіх рамёстваў. У бібліятэках кляштараў звычайна мелася вялікая колькасць прац па архітэктуры і звязаных з ёю дысцыплінах: механікі, оптыкі, навукі аб перспектыве, пачынаючы ад Вітрувія і да найноўшых па тым часе тэарэтыкаў, пераважна італьянскіх ці французскіх. У пашыраным трактаце А. Поца «Perspectivae pictorum atque architectorum» выкладаліся прынцыпы перспектыўнага бачання архітэктурных форм, што з'яўлялася асновай ілюзіяністычных эфектаў сцэнаграфічных кампазіцый позняга барока [322]. Як адзначае Е.Кавальчык, і ў гэтай справе асабліва саперніцалі паміж сабою ордэны езуітаў і дамініканцаў, якія стварылі найбольш дасканалыя ўзоры архітэктанічна-ілюзіяністычных алтарных кампазіцый у інтэр'ерах віленскіх касцёлаў св. Іаана (арх. І.К.Глаўбіц, 1739—1745 гг.) і Св.Духа (арх. Ф.І.Хофер, 1753—1760 гг.), якія сталі прыкладам для пераймання ў іншых святынях кола віленскага барока [328, с. 188—194]. Велічныя прысценныя алтарныя кампазіцыі гэтых касцёлаў, увянчаныя ажурнымі, падобнымі да каралавых рыфаў навершшамі, маюць відавочныя мастацкія паралелі ў скразных алтарных перагародках беларускіх уніяцкіх храмаў.

Характэрна, што і ў польскім і ў савецкім мастацтвазнаўстве ўсталявалася аднолькавая думка пра поўную лацінізацыю і аксідэнталізацыю сакральнай архітэктуры ВКЛ перыяду позняга барока, бо ў гэты час праваслаўнае храмабудаўніцтва адыгрывала ўжо вельмі нязначную ролю, а уніяцкае, маўляў, страціла якія-небудзь адметнасці ў параўнанні з каталіцкім [326]. Сцвярджаецца таксама, што адбылася уніфікацыя і касмапалітызацыя архітэктурных тыпаў, знікла розніца ў будаўнічых традыцыях розных ордэнаў, вызначальным стаў індывідуальны стыль архітэктара. На наш погляд, ступень «касмапалітызацыі культуры каталіцкіх ордэнаў», і ў прыватнасці сакральнай архітэктуры [151], значна перабольшана. Агромністыя памеры федэратыўнай дзяржавы, якой была Рэч Паспалітая, абумовілі пэўную мастацкую самабытнасць яе асобных рэгіёнаў, што асабліва яскрава адбілася ў познебарочным сакральным дойлідстве Беларусі. Мы ўжо адзначалі спецыфіку уніяцкага храмабудаўніцтва і адваротны ўплыў мясцовай будаўнічай традыцыі на даволі кансерватыўны храмавы канон ордэна езуітаў — трохнефавую крыжова-купальную базіліку тыпу сабора Іль Джэзу. Яшчэ большай варыябільнасцю і разнастайнасцю архітэктанічных тыпаў у кантэксце позняга барока вызначаецца храмабудаўніцтва «жабрацкіх» ордэнаў, асабліва надзвычай пашыраных у Вялікім княстве Літоўскім законаў кармелітаў, бернардзінцаў, дамініканцаў і францысканцаў. Мастацтвазнаўчы аналіз архітэктонікі і стылявых характарыстык шматлікіх касцёлаў гэтых ордэнаў паказвае, што дакладныя паўторы ў іх адсутнічаюць — ёсць толькі аналагі і родныя новаўтварэнні.

У найбольш рэпрэзентатыўным варыянце храмабудаўніцтва «жабрацкіх» ордэнаў познебарочнага перыяду, як і раней, базіруецца на архітэктоніцы трохнефавай базілікі без трансепта з паўкруглым альбо прамавугольным алтарным завяршэннем прэсбітэрыя, які вырашаны як роўнавысокі і роўнашырокі працяг цэнтральнага нефа. У шэрагу выпадкаў прысутнічае трансепт — класічны (роўнавысокі і роўнашырокі цэнтральнаму нефу, у выніку чаго ўтвараецца падкупальны квадрат) альбо канструкцыйна «незвязаны» (па шырыні роўны не пралёту, а кроку базілікі, у выніку чаго сяродкрыжжа мае форму прамавугольніка). Характэрна, што ў абодвух выпадках купал у вянчаючых масах збудавання звычайна адсутнічае, хаця ў інтэр'еры сяродкрыжжа можа перакрывацца купаламі розных відаў (самкнутымі, авальнымі), больш таго — размалёўвацца ў выглядзе шмат'ярусных ілюзіяністычных купалаў, візуальна раскрытых у бязмежную прастору нябёсаў. Пры наяўнасці трансепта план касцёлаў у верхнім сячэнні, у адрозненне ад уніяцкіх храмаў, мае форму лацінскага крыжа. Зрэдку ў касцельным будаўніцтве Беларусі назіраецца выкарыстанне крыжовай ад падмуркаў кампазіцыі храма з планам у выглядзе грэчаскага крыжа (Мядзель, Воўчын) ці лацінскага (Івянец, Гарадзішча, Нясвіж).

Адсутнасць купала ў вонкавай кампазіцыі касцёлаў яшчэ больш падкрэслівае і акцэнтуе дамінантную ролю ў ёй галоўнага фасада, на якім канцэнтруюцца ўсе магчымыя сродкі мастацкай выразнасці позняга барока. Галоўны фасад у сваю чаргу можа быць вырашаны ў двух варыянтах: як бязвежавая цэнтральна-восевая кампазіцыя, што нагадвае «нябесную браму», альбо ў выглядзе вышыннай двухвежавай аб'ём-

най пласціны, глыбіня якой роўная нартэксу. Галоўнаму фасаду ў абодвух варыянтах надаецца кампазіцыйная і канструкцыйная незалежнасць ад структуры ўласна базілікі: яго вертыкальныя і гарызантальныя чляненні ўжо не абумоўлены вышынёю і шырынёю нефаў, як у перыяд ранняга і сталага барока. Характэрна, што познебарочныя ўзоры абодвух варыянтаў галоўных фасадаў можна назіраць у віленскіх творах І.К.Глаўбіца: пышным, поўным сакавітай аб'ёмнай пластыкі бязвежавым фасадзе касцёла езуітаў св. Іаана і вытанчаных ажурных двухвежавых фасадах касцёлаў місіянераў і бенедыкцінак.

На ўзлёце віленскага барока, як ніколі раней, выразна выяўляецца падпарадкаванасць коснай матэрыі чалавечай адухоўленасці, дадзенай яму Богам. Пластыка фасадаў становіцца самадастатковым сродкам мастацкай выразнасці, з дапамогай якога вырашаюцца пэўныя тэалагічна-эстэтычныя задачы. Гэта дасягаецца актывізацыяй узаемадзеяння прасторы і масы матэрыялу ва ўсіх трох вымярэннях. Фасад як тэатральная куліса звычайна выступае за межы базілікі і сам па сабе мае глыбінна-прасторавую структуру. Узбагачэнню пластыкі спрыяе выкарыстанне крывых ліній, разнастайнасць і варыябільнасць якіх практычна неабмежаваная. Глыбока схаваную, амаль абстрагаваную ў ідэю экспрэсію беларускага барока XVII ст. замяняе свабода і неўтаймаванасць творчай фантазіі, за якой, аднак, скрыты дакладны тэарэтычны і тэхнічны разлік. Менавіта *з'яўленне трохвыпуклай лініі ў абрысе фасаднай сцяны віленскага касцёла візітак*, закладзенага ў 1727 г. атрыбутыўна І.Фантана III, *адзначыла*, як лічыць Е.Кавальчык, *пачатак новай эстэтычнай плыні ў архітэктуры ВКЛ* [328, с. 179], хаця ў Італіі першы ўзор хвалістай лініі фасада даў яшчэ ў сярэдзіне XVI ст. Антоніа да Сангала, а ўзмацніў у сваёй творчасці Ф. Бараміні [39, с. 55] .

Плоскасныя элементы ордэра ў віленскім барока страчваюць прасторавую пасіўнасць. Ім надаецца актыўная дынаміка з дапамогай звязак слаістых пілястраў, шматлікіх раскраповак антаблементаў, экстатычных хвалепадобных абрысаў, што візуальна разбурае канструкцыйную логіку архітэктурных форм і тым самым стварае ўнутраны драматычны канфлікт пры эмацыянальным успрыманні аб'екта. Працэс візуальнага разбурэння статыкі фасаднай кампазіцыі адбываецца адначасова ў трох вымярэннях: па вертыкалі, гарызанталі і ў глыбіню. Вертыкаль-

Вільня. Касцёл св. Іаана ордэна езуітаў. Галоўны фасад.

ныя прапорцыі ордэрных элементаў і прасценкаў паміж імі становяцца надзвычай вытанчанымі, вельмі далёкімі ад прапорцый і модуля класічнага ордэра, што аптычна падкрэслівае іх нібыта канструкцыйную няўстойлівасць, але адначасова стварае пачуццё ўзнёсласці і духоўнай свабоды. Пілястры, паўкалоны, калоны (апошнія з'явіліся ў беларускім сакральным дойлідстве толькі на апошнім этапе барока) на фасадах касцёлаў не існуюць асобна, яны дынамічна групуюцца парамі альбо звязкамі і звычайна не маюць істотнай канструкцыйнай ролі, але і не з'яўляюцца простай дэкарацыяй, арганічна спалучаючы мастацка-кампазіцыйныя і канструкцыйныя функцыі. Сваім рытмам яны надаюць дынаміку архітэктурным масам, накіроўваюць позірк да цэнтра фасаднай кампазіцыі, падкрэсліваюць яе асноўныя мастацкія акцэнты.

У найбольш развітым варыянце сакральнага фасада віленскага барока калоны першымі пачынаюць «хваляваць» паверхню сцяны, то выступаючы з яе, то адступаючы ўглыб. Гэты рух узмацняецца глыбінна-прасторавымі суадносінамі вежаў і цэнтральнай часткі фасада і нарэшце дасягае апагея ў актыўным дыяганальным развароце канструкцыйных і дэкаратыўных элементаў кампазіцыі (вежаў, валют). Паміж архітэктарам і гледачом (успрымаючым суб'ектам) узнікае нешта накшталт гульні ў «зрокавы падман». З-за вытанчанасці прапорцый, стэрэаскапічнай перспектывы ярусаў вежаў, ажурнасці іх форм, геаметрычнай адвольнасці планавых і франтальных абрысаў знікае адчуванне матэрыяльнасці і канструкцыйнасці архітэктуры. Між тым усе гэтыя мастацкія і аптычныя эфекты дакладна разлічаны і вывераны, больш таго, прасторавая ўстойлівасць, «жорсткасць», нададзена вышынным элементам з дапамогай тых архітэктурных сродкаў, якія яе візуальна маскіруюць. Так, напрыклад, канструкцыйную ўстойлівасць вежаў узмацняе іх тэлескапічная структура, а звязкі пілястраў і дыяганальна пастаўленыя па вуглах ярусаў пілоны-валюты працуюць як контрфорсы.

Пры матэматычнай выверанасці архітэктурных форм віленскага барока пластычны дэкор фасадаў і інтэр'ераў касцёлаў набывае іншы раз празмерна экзальтаваны характар, некалькі здробнены і атэктанічны, уласцівы стылістыцы ракако. Узмацненне ролі мастацкага аксесуара выяўляецца ў валютах з «грабеньчыкамі», дэкаратыўных вазах, асіметрычным вытанчана-нервовым малюнку стукавай ляпніны і сніцарскай разьбы (картушаў, раслінных матываў, ракайляў і г. д.).

Усе сродкі стварэння архітэктурна-мастацкага цэлага познебарочных фасадаў касцёлаў Беларусі выкарыстоўваліся і ў арганізацыі іх інтэр'ераў, дзе дадаткова ўзмацняліся і ўзбагачаліся арганічным сінтэзам архітэктуры з іншымі жанрамі манументальнага мастацтва.У інтэр'еры таксама менавіта архітэктурныя формы і канструкцыі вызначалі рытм і дынаміку замкнутай сакральнай прасторы, ствараючы для яе шматпланавую, амаль фантастычную па разнастайнасці мастацкіх прыёмаў аблямоўку.

Велічныя прысценныя алтарныя кампазіцыі позняга барока па сутнасці з'яўляюцца творамі архітэктуры малых форм, сімвалічным увасабленнем «нябеснай брамы», першай прыступкай да якой выступаў фасад святыні. Іх архітэктанічная ярусная будова і дынамічная групоўка ордэрных элементаў вызначаюцца стылявым адзінствам. Але, дзякуючы камернасці і сакральнаму прызначэнню алтарных кампазіцый, абстрагаваная мова архітэктуры дапаўняецца ў іх больш канкрэтнай і даходлівай мовай скульптурнай пластыкі і рэлігійнага жывапісу, якія інтэрпрэтавалі для вернікаў будову Сусвету і гісторыю хрысціянства.

Галоўным прынцыпам познебарочнага сінтэзу мастацтваў у сакральным інтэр'еры з'яўляецца іх дыфузнае ўзаемадзеянне, перацяканне адно ў адно, неакрэсленасць межаў розных відаў і жанраў манументальна-дэкаратыўнага мастацтва. Фрэскавыя размалёўкі, якія часта суцэльным дыванам пакрывалі сцены, апорныя слупы і падпружныя аркі, скляпенні і купалы, ілюзорна пашыралі прастору, нібыта раскрываючы яе ў бязмежнасць космасу. Гэта дасягалася стварэннем жывапіснага архітэктурнага стафажу ў моцнай стэрэаскапічнай перспектыве, з вострымі ракурсамі фантазійных архітэктурных форм, якія аптычна працягвалі рэальную тэктоніку збудавання.

Важнай састаўной часткай эмацыянальнага ўздзеяння інтэр'ера з'яўлялася мастацкае афармленне апорных канструкцый і арганных хораў, якім надавалася хвалістая прасторавая структура. Суправаджэнне літургічнага дзеяння арганнай музыкай надавала яму асаблівую ўрачыстасць і велічнасць, узмацняла эмацыянальнае ўздзеянне адпаведнасцю візуальных і акустычных рытмаў, багаццем паліфаніі. З пашырэннем арганнай музыкі ў касцельным і уніяцкім храмабудаўніцтве аб'ём фасада-нартэкса атрымаў яшчэ адну значную функцыю: у ім над уваходам арганічна і па-мастацку выразна размяшчаліся хоры для арганаў. Паколькі на Беларусі арыентацыя алтарнай часткі касцёлаў часта мянялася з усходу на захад, арган, размешчаны на процілеглым баку, атрымліваў ролю другой «нябеснай брамы» (гэтаму адпавядала і яго мастацка-кампазіцыйнае вырашэнне, якое шмат у чым паўтарала алтарную кампазіцыю). Будова познебарочных арганаў абавязкова падпарадкоўвалася цэнтральна-восевай білатэральнай сіметрыі. Арганныя трубы, якія нагадвалі архітэктурныя калоны, завяршаліся хвалістымі разарванымі антабламентамі, упрыгожваліся разнастайнымі аплікатыўнымі дэталямі: картушамі, ракайлямі, выкананымі ў тэхніцы скразной ці накладной разьбы з пазалотай. Агароджы арган-

ных хораў часта дэкараваліся размалёўкай з вывамі музычных інструментаў.

У аздабленні арганаў, амбонаў, канфесіяналаў і іншых прадметаў сакральнага начыння інтэр'ераў сярэдзіны XVIII ст. найбольш відавочны рысы стылю ракако, якія выявіліся ў асіметрыі і атэктанічнасці форм, дамінаванні S-падобных ліній, ракавінападобных завіткоў, неглыбокім рэльефе разьбы і ляпніны апплікатыўнага характару, спалучэнні манахромнай афарбоўкі з пазалотай. Для ракако неўласцівыя актыўнае глыбінна-прасторавае ўзаемадзеянне буйных архітэктурных форм, заснаванае на канструкцыйнай аснове, прынцып сіметрыі, паліхромія і багацце фактур інтэр'ераў барока, але яны часта выступаюць у арганічным мастацкім спалучэнні. Падобную складаную стылявую аўру атрымалі ў сярэдзіне XVIII ст. інтэр'еры шматлікіх касцёлаў «жабрацкіх» ордэнаў, якія з пункту гледжання пышнасці, рэпрэзентатыўнасці, велічнай гармоніі сінтэзу мастацтваў выглядаюць зусім не па-жабрацку.

* * *

У кантэксце мураванага каталіцкага храмабудаўніцтва Беларусі кірунку віленскага барока неабходна акцэнтаваць увагу на унікальнай у сваім родзе святыні — **касцёле Іаана Хрысціцеля ў Сталовічах** (Баранавіцкі раён). Па-першае, ён адзіны ў ВКЛ належаў **ордэну кавалераў мальтыйскіх ці іанітаў**, якіх асадзіў тут у 1616 г. сын Радзівіла Сіроткі — Жыгімонт Караль, які атрымаў у Італіі званне камандора мальтыйскага ордэна. У 1637—1639 гг. манахі змуравалі невялікую прамавугольную ў плане капліцу, асвячоную ў гонар Маці Божай Латэранскай. З інвентару 1724 г. вядома, што кляштар і шпіталь пры ім у той час былі драўляныя [НГАБ, ф. 1781, воп. 27, спр. 500]. Па-другое, дакументальна пацверджана, што ў будаўніцтве мураванага касцёла ў Сталовічах з невялікім прамежкам у часе прымалі ўдзел два найбольш славутыя архітэктары віленскага барока — І. Фантана III і І.К. Глаўбіц [347, с. 26; 365, с. 341].

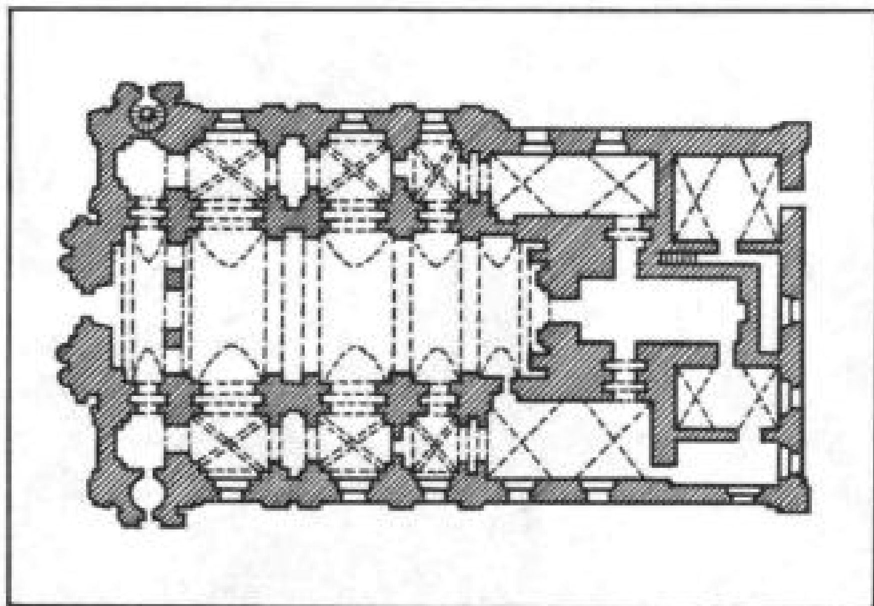
Будаўніцтва пачалося ў 1740 г. на ахвяраванні Сымона Дамброўскага, камандора познаньскага, паводле праекта І.Фантана, які ўключыў у тэктоніку новага храма старажытную Латэранскую капліцу, дакладней, далучыў іх адзін да аднаго. Новы касцёл уяўляе познебарочную трохнефавую базіліку без трансепта з двухвежавым фасадам-нартэксам і прамавугольным алтарным

в. Сталовічы. Касцёл Іаана Хрысціцеля кавалераў мальтыйскага ордэна (іанітаў). Галоўны фасад.

завяршэннем цэнтральнага нефа, да якога па падоўжнай восі прылягае Латэранская капліца, злучаная з ім уваходам. Па баках капліцы, якая трактавана як пазаалтарнае памяшканне, амаль сіметрычна ўбудаваны сакрысты, скарбніца і іншыя дапаможныя памяшканні. Сячэнне апорных слупоў базілікі, запраектаванай І. Фантана, надзвычай складанае, яны нагадваюць у плане васьміканцовы латарынгскі крыж. Крок слупоў нераўнамерны, пульсуючы, адпаведна гэтаму арытмічна згрупаваны тонкія спараныя падпружныя аркі. У выніку ўзнікае адчуванне экстатычнасці ўнутранай прасторы, якое ўзмацняецца пышным дэкаратыўна-пластычным аздабленнем, выкананым па праекце Глаўбіца. Яму належыць таксама складаная архітэктанічная алтарная кампазіцыя, што абрамляе ўваход у Латэранскую капліцу, над якім размешчаны ляпны картуш з рэльефнай выявай галавы Іаана Хрысціцеля. У інвентары касцёла 1849 г. з захапленнем адзначана, што ён «у найлепшым архітэктанічным гусце вымураваны, асабліва інтэр'ер прыгожы, узвышаны і з густам» [НБВУ. АР, ф. 4, спр. 2882].

З 1743 па 1746 г. будаўніцтвам касцёла кіраваў І.К.Глаўбіц. Цяжка вызначыць, каму з архітэктараў належыць цікавае вырашэнне галоў-

нага двухвежавага фасада, выкананага ў стылістыцы віленскага барока. Кожная частка яго глыбінна-прасторавай кампазіцыі — цэнтральны рызаліт і бакавыя вежы — вырашаны як самастойнае канструкцыйнае цэлае. Вуглы шмат'ярусных вежаў узмоцнены звязкамі слаістых пілястраў і дадаткова, у ніжнім ярусе, невялікімі сіметрычнымі бакавымі вежачкамі, што ўмацоўваюць вузкую вертыкальную пласціну фасада як контрфорсы. (Падобны прыём ужываўся ў перыяд ранняга барока: касцёлы брыгітак у Гродне, бернардзінцаў у Друі.) Да таго ж яны надаюць кампазіцыі фасада пірамідальнасць. Раней гарызантальныя ярусы фасада, вылучаныя моцна крапаванымі антаблементамі на ўзроўні карнізаў бакавых і цэнтральнага нефаў, завяршаліся ажурнымі тэлескапічнымі вежамі і фігурным франтонам, страчанымі пры перабудове касцёла пад праваслаўную царкву ў 1863—1866 гг. [ДГАЛ, ф. 1135, воп. 3, спр. 641].



в. Сталовічы. Касцёл Іаана Хрысціцеля. План.

Падобны да сталовіцкага касцёла прыём размяшчэння ў цэнтры алтара ўвахода ў пазаалтарнае сакральнае памяшканне назіраецца яшчэ толькі ў адным тагачасным храме Беларусі — **касцёле кляштара кармелітаў босых у Гродне**. Гэта і яшчэ шэраг аналогій далі падставы сцвярджаць, што аўтарам абедзвюх святынь з'яўляецца І. Фантана. Гіпотэза пацвярджаецца трыадзінствам месца, часу і творчага почырка, паколькі Гродна, як мы ўжо адзначалі, было месцам жыхарства архітэктара і там яшчэ раней ён узвёў уніяцкую царкву Раства Багародзіцы.

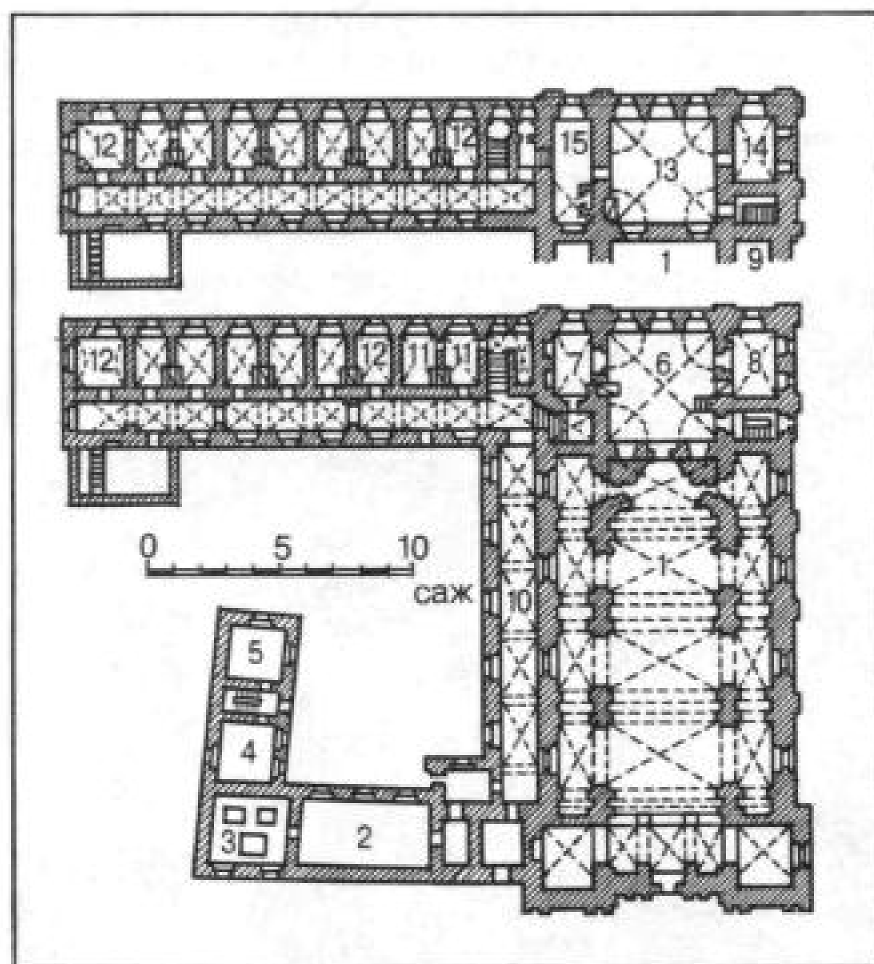
У Гродне кармелітаў асадзіў кашталян віленскі Андрэй Катовіч, які ў 1650 г. разам з жонкай Барбарай ахвяраваў ім пляц насупраць праваслаўнай Крыжаўзвіжанскай царквы (Часнога Крыжа) [126, с. 94—98]. Гэтая царква, што належала буйнейшаму ў горадзе рамесніцкаму цэху гарбароў, у XVII ст. стала уніяцкай. Першы драўляны касцёл кармелітаў, пазначаны на планах Гродна 1655 і 1706 гг., размяшчаўся направа ад моста праз Нёман на нізкай надпойменнай тэрасе. Манастыр атрымаў дадатковыя ахвяраванні ў 1670 і 1676 гг. і паступова пашырыў свае ўладанні за кошт уніяцкай абшчыны. Новыя мураваныя будынкі касцёла і кляштара, вырашаныя як цэласны архітэктурны ансамбль, былі ўзведзены паміж 1738 і 1765 гг. (даты закладання і асвячэння) насупраць старога манастыра [РДГА, ф. 822, воп. 12, спр. 2962]. У адрозненне ад папярдніка новы касцёл атрымаў арыентацыю алтаром на захад. Святыня ўяўляла сабою прамавугольную ў плане трохнефавую базіліку без трансепта, да заходняга алтарнага тарца якой прылягаў двухпавярховы аб'ём з пазаалтарным памяшканнем і сіметрычнымі сакрыстыямі. Як і ў сталовіцкім касцёле, апорныя слупы мелі складаную канфігурацыю ў выглядзе латарынгскага крыжа і нераўнамерны крок, што ў сваю чаргу стварала нераўнамерны рытм тонкіх спараных падпружных арак, якія ўзмацняўся ў напрамку да алтара. Строга прамавуголь-

Гродна. Касцёл ордэна кармелітаў босых. Здымак пачатку XX ст.

ны абрыс прэсбітэрыя быў скарэкціраваны пышным мураваным алтаром з дынамічнай групоўкай калон, што надавала прасторы хвалепадобную неакрэсленасць. Агульная дынаміка архітэктурных форм была падкрэслена цэнтральна-восевым праёмам, які вёў у светлае памяшканне за алтаром, — ідэя, што паўтарала Латэранскую капліцу.

Галоўны фасад гродзенскага касцёла кармелітаў босых вылучаецца падкрэсленай самастойнасцю адносна агульнай тэктонікі храма. Ён меў характэрную для позняга барока глыбінна-прасторавую структуру, якая адпавядала вузкаму, выцягнутаму па шырыні базілікі нартэксу, раскрапаванаму па баках квадратнымі ў плане аб'ёмамі, якія завяршаліся не вежамі, а прыгожымі валютамі з «грабеньчыкамі». Гэта быў адзін з найпрыгажэйшых бязвежавых, «брамкавых» фасадаў віленскага барока. Ён успрымаўся з абмежаванай прасторы па-сярэдневяковаму вузкай вуліцы ў моцным ракурсе і быў падобны на хвалістую тэатральную кулісу. Заглыбленая цэнтральная і выступаючыя бакавыя часткі, аздобленыя звязкамі пілястраў, стваралі дынамічную трохмерную кампазіцыю, якая паступова разгортвалася перад гледачом. Свабодны пульсуючы рытм гарызантальных чляненняў не залежаў ад вышыні бакавых нефаў, але дзякуючы буйным валютам па баках другога яруса і атыкавага франтона уся кампазіцыя зніто́ўвалася ў адзінае мастацкае цэлае. Пластычны ярусна-пірамідальны абрыс фасада паўтаралі глыбокія нішы-табернаклі, у якіх знаходзіліся поўныя руху барочныя скульптуры святых. Разнастайныя складаныя формы арачных праёмаў узбагачалі агульную маляўнічасць ліній. У цэнтры кампазіцыі па восі сіметрыі фасада размяшчалася глыбокая ложа з кованай агароджай, прызначаная для музыкаў, якія гралі падчас урачыстых цэрыманіялаў. Ляпная аздоба галоўнага фасада і інтэр'ера святыні мела вытанчаны, некалькі здробнены і мудрагелісты ракайльны характар.

Усе астатнія фасады касцёла і кляштара былі пазбаўлены аздобы і па кантрасту з галоўным фасадам выглядалі асабліва сурова і манументальна. Трохпавярховы будынак кляштара стаяў у адну лінію з двухпавярховым аб'ёмам, які прылягаў да алтарнай часткі. Абодва аб'ёмы накрываў агульны дах, таму што вышыня сакрыстый была большая, а кляштар стаяў ніжэй па рэльефу. У гэтым відавочны ансамблевы падыход да стварэння ўсяго комплексу. Больш таго, у супрацьпажарных мэтах было ажыццёўлена



Гродна. Комплекс касцёла і кляштара кармелітаў босых. План. Паводле абмераў 1835 г.

размеркаванне ў асобных будынках памяшканняў рознага прызначэння (на той час было унікальнай з'явай).

Пасля скасавання ў 1843 г. кляштара кармелітаў босых будынкі адышлі ваеннаму ведамству, у сувязі з гэтым былі выкананы іх абмеры [РДГА, ф. 821, воп. 150, спр. 545]. Пры рэканструкцыі комплексу пад акруговы суд у 1875 г. зноў праведзеныя абмеры ўжо не адпавядалі папярэднім — частка будынкаў увогуле не існавала. У 1903 г. на яго аснове пачалося будаўніцтва казарм гродзенскага крапаснога батальёна. Касцёл з яго цудоўным фасадам разабралі да самых скляпенняў крыпты.Так назаўсёды знік унікальны помнік позняга беларускага барока, адзін з непаўторных архітэктурных ансамбляў Гродна [219, с. 138—141].

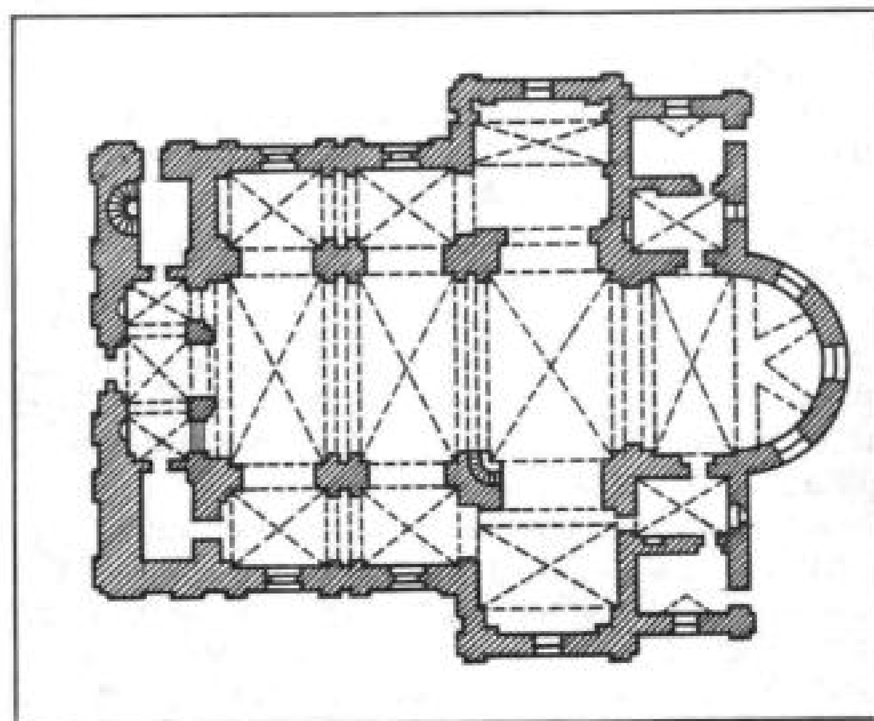
Мы падзяляем думку архітэктара П. Багдзевіча аб тым, што перабудова ў стылі віленскага барока галоўнага фасада і інтэр'ера касцёла кармелітаў у Глыбокім каля 1735 г. таксама належыць І. Фантана. Пілястры на новым фасадзе гэтай святыні маюць хвалістую рэльефную фактуру, аналагічную аздобе ордэрных элементаў вежы, прыбудаванай у той жа час да кармеліц-

кага касцёла Усіх Святых у Вільні, аўтарам якой з'яўляецца таксама *Фантана*. Такім чынам, гэтага дойліда *можна лічыць родапачынальнікам стылістычнай плыні віленскага барока ў Вялікім княстве*.

Да тагачаснага храмабудаўніцтва кармелітаў належыць таксама **касцёл**, які знаходзіцца непадалёку ад Гродна, **у мястэчку Вялікая Бераставіца** (цэнтр раёна). Вядома, што ён асвячоны ў гонар **Звеставання Дзеве Марыі** біскупам віленскім Бенедыктам Войнам. Прыводзімыя ў сучасных энцыклапедычных даведніках даты пабудовы існуючага касцёла — 1615 г. [11, с. 81] ці 1620 г. [106, с. 112] — не адпавядаюць сапраўднасці. 1615 год — час фундацыі Геранімам Ходкевічам тутэйшай місіі кармелітаў, касцёл якіх да пажару ў 1741 г. быў драўляны, што слушна сцвярджае Б.Звольскі [412, с. 17]. Потым па фундацыі кашталяна кракаўскага Юрыя Мнішака не адрамантавана, а нанава ўзведзена мураваная святыня [163, с. 187], што цалкам пацвярджае яе архітэктурная стылістыка. Гэта трохнефавая базіліка з трансептам і бязвежавым фасадам-нартэксам, паўкруглай апсідай прэсбітэрыя з сіметрычнымі сакрыстыямі па баках вімы. Пры пэўнай традыцыйнасці схемы адзначым шэраг стылявых прыкмет, якіх не магло быць у архітэктоніцы храма пачатку XVII ст. Сістэма апорных слупоў, падпружных арак і скляпенняў берастаўіцкага касцёла кармелітаў ідэнтычна гродзенскаму касцёлу таго ж ордэна (разгледжаны вышэй). Травеі нефаў перакрыты крыжастымі скляпеннямі, умацаванымі тонкімі спаранымі падпружнымі аркамі, апорныя слупы маюць у сячэнні шматпрофільную канфігурацыю, што ўласціва сакральнай архітэктуры віленскага барока. Тое ж можна сказаць і пра фасад-нартэкс з чацверыковымі аб'ёмамі па баках, якія, аднак, не развіты ў шмат'ярусныя вежы, а завершаны сціплымі атыкамі. Хаця па кампазіцыі фасада берастаўіцкі касцёл кармелітаў нагадвае больш ранні касцёл дамініканцаў у Навагрудку, тут магутная гарызантальная цяга антаблемента праходзіць ужо на ўзроўні вышыні цэнтральнага, а не бакавых нефаў, што надае яму вытанчаныя прапорцыі вялікага ордэра, характэрныя для віленскага барока.

г.п. Вялікая Бераставіца. Касцёл Звеставання Дзеве Марыі ордэна кармелітаў. Галоўны фасад.

Адпаведныя асаблівасці ёсць і ў вырашэнні трансепта, які зроблены роўнавысокім, але не роўнашырокім з цэнтральным нефам, як у класічным варыянце крыжова-купальнай базілікі. Па шырыні трансепт роўны не пралёту, а кроку базілікі, у выніку чаго на перакрыжаванні яго з цэнтральным нефам не ўтвараецца падкупальны квадрат. Такім чынам, трансепт у дадзеным выпадку адыгрывае знакавую ролю ў кампазіцыі (надае архітэктурным масам форму лацінскага крыжа), але не звязвае яе адзіным канструкцыйным вузлом. Такі трансепт з'яўляецца, так бы мовіць, «свабодным», «адвольным», «незалежным». У берастаўіцкім касцёле яго канст-



г.п. Вялікая Бераставіца. Касцёл Звеставання Дзеве Марыі. План.

Бялынічы. Касцёл Унебаўзяцця Дзевы Марыі ордэна кармелітаў. Малюнак Н.Орды. Другая палова XIX ст.

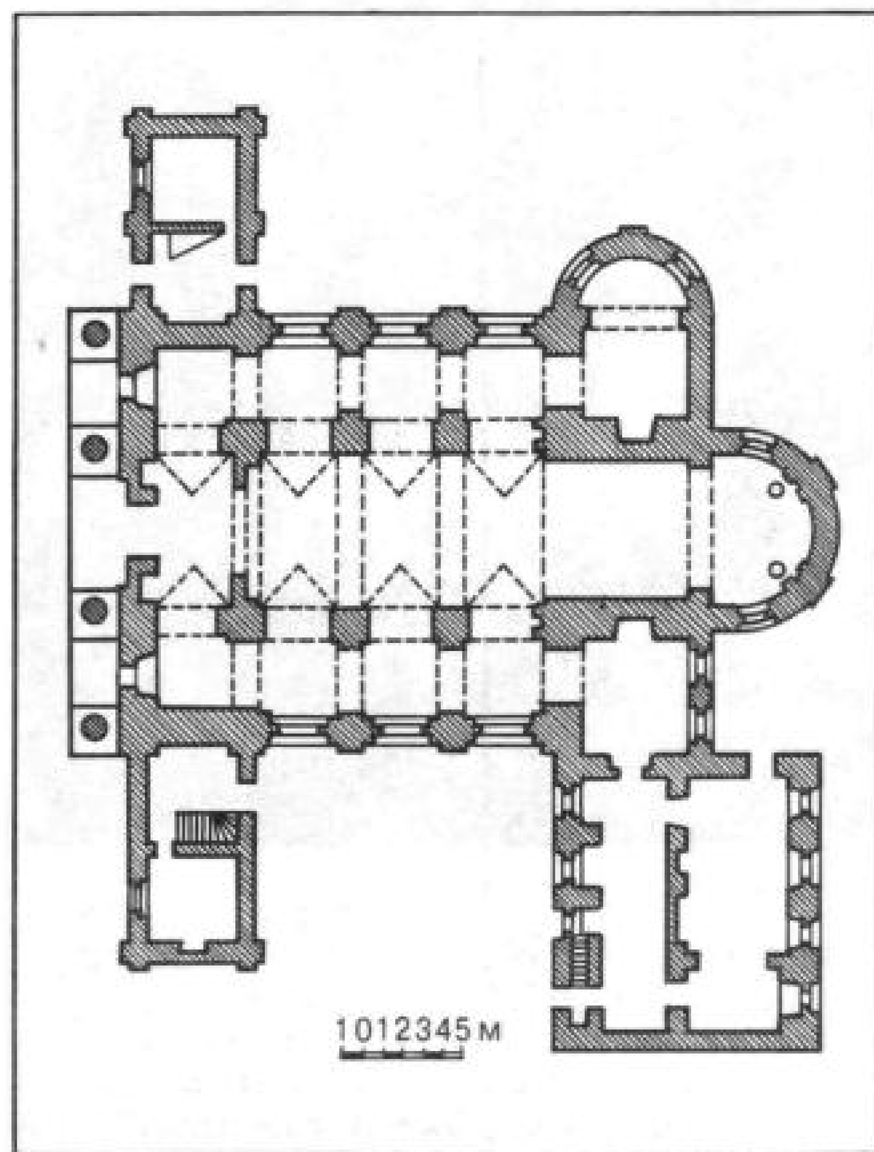
рукцыйная «незалежнасць» нават падкрэслена разнароднымі скляпеннямі на сіметрычных рамёнах. Падобны прыём — знакавая кампазіцыйная «гульня» з трансептам — не аднойчы трапляецца ў XVIII ст. і ў храмабудаўніцтве іншых ордэнаў (напрыклад, касцёл бернардзінцаў у Мазыры, францысканцаў у Сянно, дамініканцаў у Княжыцах і інш.).

Пад берастаўіцкім касцёлам знаходзіцца развіты крыпторыум з дзевяццю асобнымі памяшканнямі. У нартэксе размешчаны арганныя хоры, на якія вядзе вітая лесвіца, часткова схаваная ў тоўшчы фасаднай сцяны. Сакральна-мастацкай рэліквіяй святыні з'яўляўся абраз, прысвечаны Анёлам-ахоўнікам, выкананы мастаком Ф.Смуглевічам на мяжы XVIII—XIX ст. З 1866 г. берастаўіцкі касцёл прыстасаваны пад царкву, у 1920—1940 гг. — гэта зноў касцёл, у 1990-я гг. адноўлены і дзейнічае па прызначэнні.

У сярэдзіне XVIII ст. некалькі мураваных кармеліцкіх касцёлаў пабудаваны і перабудаваны ва ўсходніх рэгіёнах Беларусі. У 1746—1750 гг. быў рэканструяваны ў стылі віленскага барока касцёл кармелітаў у Мсціславе другой паловы XVII ст. (разгледжаны раней). **Кляштар кармелітаў у мястэчку Бялынічы** (раённы цэнтр Магілёўскай вобласці) заснаваны ў 1624 г. Л. Сапегам [88—I, с. 36], пазнейшыя фундацыі ажыццяўляліся родам князёў Агінскіх [11, с. 99—100]. Першыя драўляныя будынкі згарэлі ў 1742 г., пасля чаго пачалося ўзвядзенне мураванага **касцёла**, які быў асвячоны ў 1763 г. у гонар **Унебаўзяцця Дзевы Марыі**. У 1833 г. кляштар закрыты. Існуе генеральны план пабудоў кармеліцкага кляштара ў мястэчку Бялынічы таго часу [РДВГА, ф. 349, воп. 3, спр. 4377—4378]. Касцёл зроблены парафіяльным, а ў 1876 г. перададзены праваслаўнаму Тупічэўскаму манастыру пад царкву Раства Багародзіцы. Пры савецкай уладзе канчаткова зруйнаваны ў 1960-я гг. Архітэктурнае аблічча святыні вядома па малюнку Н.Орды другой паловы XIX ст. Гэта была трохнефавая базіліка з двухвежавым фасадам, выкананым у стылістыцы позняга барока. На малюнку бачны вялікі купал на круглым барабане, аднак адсутнічае трансепт, у выніку чаго нельга адназначна сцвярджаць, якую ў цэлым архітэктоніку мела святыня, а таксама яе алтарная частка.

Неабходна засяродзіцца на даволі незвычайным вырашэнні галоўнага фасада, які мае выразныя чляненні па вертыкалі і гарызанталі. Магутныя антабламенты падзялялі яго на ўзроўні бакавых і цэнтральнага нефаў, вышэй

знаходзіўся ўсяго адзін ярус вежаў і невысокі фігурны франтон, завершаны скульптурнай выявай Хрыста з Крыжам. Па вертыкалі фасад падзяляўся спаранымі пілястрамі карынфскага



Магілёў. Касцёл Унебаўзяцця Дзевы Марыі і св. Станіслава ордэна кармелітаў. План.

ордэра на пяць амаль роўных частак. Незвычайным у сілуэце фасада было размяшчэнне вежаў не над бакавымі, а над прамежкавымі палямі. Бакавыя часткі завяршаліся прыгожымі пластычнымі валютамі, што надавала кампазіцыі фасада пірамідальнасць. Вырашэнне фасада бялыніцкага касцёла кармелітаў, выразнасць і раўнамернасць яго рытмаў, стрыманасць пластыкі ў цэлым не адпавядалі стылістыцы віленскага барока і прадстаўлялі іншую плынь позняга беларускага барока, больш класічную і строгую.

Уваходны партал абрамляў манументальны арачны порцік з тэрасай для музыкаў наверсе. Аздоба інтэр'ера ўключала дзевяць разьбяных і ляпных алтароў з «фальшмармуру». Галоўнай сакральнай рэліквіяй святыні з'яўляўся вядомы з 1634 г. славуты цудатворны абраз Маці Божай Бялыніцкай, каранаваны ў 1761 г. (кароны з гербамі Сапегаў і Агінскіх; асвячоны ў Рыме папам Бенедыктам XIV). Ён надаў найшырэйшую вядомасць тутэйшаму кляштару кармелітаў.

Прывілеем ад 19 верасня 1633 г. караля Уладзіслава IV заснаваны кляштар кармелітаў **у Магілёве**, які дазваляў манахам ордэна пабудаваць тут касцёл і кляштар. Гэтая ўрачыстая падзея зафіксавана ў сюжэтнай гістарычнай карціне на паўднёвай сцяне існуючага мураванага касцёла. Першы драўляны касцёл, пабудаваны ў 1636 г. (згарэў падчас сумна вядомага пажару ў Магілёве 1708 г.). Праз 30 гадоў, у 1738 г., закладзены мураваны **касцёл**, кансекраваны ў 1752 г. пад тытулам **Унебаўзяцця Дзевы Марыі** [11, с. 290]. У кляштары, адпаведна інвентару 1692 г., захоўваўся абраз Унебаўзяцця Дзевы Марыі, які лічыўся цудатворным. Выдатны фрэскавы цыкл магілёўскага касцёла кармелітаў створаны ў асноўным у 1765—1767 гг., але пазней неаднаразова дапаўняўся і абнаўляўся. Пасля 1-га падзелу Рэчы Паспалітай і адыходу Магілёва да Расійскай імперыі **касцёл кляштара кармелітаў** стаў кафедральным саборам Магілёўскай рымска-каталіцкай архіепархіі, рэкансекраваны архібіскупам Станіславам Богушам-Сестранцэвічам у гонар **св. Станіслава** (з таго часу фігуруе ў гістарычных крыніцах пад абедзвюма назвамі).

Храм падвяргаўся рэканструкцыі ў 1788 г. і пасля пажару (1810 г.) у 1818 г. набыў рысы класіцызму ў вырашэнні галоўнага фасада [250, с. 43]. Першапачатковы фасад цалкам закрыты манументальным чатырохкалонным порцікам іанічнага ордэра з класіцыстычным трохвугольным франтонам. Па баках порціка прыбудаваны сіметрычныя прамавугольныя аб'ёмы, па шырыні роўныя нартэксу, што надало фасаду надзвычай распластаную ў шырыню кампазіцыю. Яе крыху карэкціруюць і развіваюць у вышыню трох'ярусныя бакавыя вежы, верхнія ярусы якіх вырашаны ў выглядзе васьмігранных светлавых ліхтароў з купальнымі завяршэннямі.

Аўтэнтычная архітэктоніка касцёла кармелітаў у Магілёве амаль цалкам паўтарала больш ранні тутэйшы касцёл езуітаў: трохнефавая базіліка без трансепта з паўкруглым прэсбітэрыем, які завяршаў цэнтральны неф, і сіметрычнымі сакрыстыямі па баках вімы. Сістэма апорных слупоў і адзінкавых падпружных арак падтрымлівае цыліндрычнае з распалубкамі скляпенне цэнтральнага нефа і вылучае фасад-

Магілёў. Касцёл Унебаўзяцця Дзевы Марыі і св. Станіслава. Роспіс скляпенняў.

нартэкс, які першапачаткова быў двухвежавым (аналагічна езуіцкаму касцёлу). Цэнтр фасада завяршаў барочны фігурны франтон з гербавым картушам (разабраны пры рэканструкцыі святыні).

Даволі звычайную канструкцыйна лагічную структуру збудавання візуальна пераўтварае найбагацейшае мастацкае афармленне інтэр'ера, выкананае ў стылі позняга квітнеючага барока. У вырашэнні алтарнай часткі (пластыцы

галоўнага алтара, амбона, фантазійных капітэлях падвойных і слаістых пілястраў) прысутнічаюць ракайльныя матывы. Прастору кафалікона ілюзорна пашырае паліхромны фрэскавы роспіс сцен і скляпенняў. Архітэктурны стафаж сюжэтных кампазіцый складанымі барочнымі формамі нібыта працягвае рэальную канструкцыю збудавання і раскрывае замкнутую прастору інтэр'ера ў бязмежнасць Сусвету. Гэта дасягаецца дакладна пабудаванай перспектывай, вострымі ракурсамі, прафесійным выкарыстаннем прыёмаў аптычнай карэкціроўкі архітэктурнага вобраза. Мы не засяроджваем увагу на змесце і мастацкіх якасцях сюжэтных размалёвак, якія ў свой час даследавала В.Церашчатава [244, с. 134—143]. Стварэнне фрэскавага роспісу ў 1750-я гг. звязана з імем доктара тэалогіі П.Піятроўскага, у 1780-я — з імем выкладчыка жывапісу Магілёўскай духоўнай семінарыі А.Главацкага, у 1860-я гг. тут працаваў мастак Фёрст. Розначасовасць і розны стыль роспісаў склалі вялікія цяжкасці пры рэстаўрацыі касцёла і яго унікальнага фрэскавага цыкла ў 1986—1990 гг. У цяперашні час святыня з'яўляецца кафедральным саборам Мінска-Магілёўскай Архідыяцэзіі.

Стары Мядзел. Касцёл Найсвяцейшай Дзевы Марыі Карміліцкай і св. Станіслава ордэна кармелітаў. Агульны выгляд.

Відавочна, што *другая трэць XVIII ст. — час актыўнага мураванага храмабудаўніцтва ордэна кармелітаў.* На яго прыпадае ўзвядзенне яшчэ адной святыні гэтага ордэна (ужо ў цэнтральна-паўночным рэгіёне Беларусі), якая па сваіх архітэктурна-мастацкіх характарыстыках істотна адрозніваецца ад разгледжаных вышэй. Будаўніцтва мураванага **касцёла ордэна кармелітаў босых у мястэчку Стары Мядзел** пачалося ў 1738 г. па фундацыі Антонія Кошчыца [338, с. 54]. Храм асвячоны 15 жніўня 1754 г. біскупам А.Гарайнам у гонар **Дзевы Марыі Кармеліцкай**, як пазначана ў каталозе касцёлаў Віленскай Архідыяцэзіі за 1936 г. [291, с. 82]. У сучасных даведніках ён вызначаецца як **касцёл св. Станіслава** [11, с. 356]. У 1862 г. перададзены праваслаўным, у 1920 г. — вернуты каталікам, пасля Вялікай Айчыннай вайны закрыты, з 1989 г. зноў дзейнічае.

Архітэктоніка касцёла з'яўляецца нетыповай не толькі сярод іншых храмавых збудаванняў ордэна, але і для ўсёй сакральнай архітэктурнай спадчыны позняга беларускага барока. Найбольш блізкія паралелі назіраюцца ў касцёле візітак у Вільні, пабудаваным у 1727—1737 гг. атрыбутыўна архітэктарам І.Фантана [328, с. 174], і яшчэ больш раннім касцёле сакрамантак у Варшаве [292, с. 189], пабудаваным ў 1688—1692 гг. архітэктарам Цільманам ван Гамерэнам (кансекраваны ў 1715 г.). Пры рознай дэкаратыўнай пластыцы іх аб'ядноўвае цэнтрычная купальная кампазіцыя, заснаваная на ідэі роўнаканцовага крыжа ў плане збудавання. У варшаўскім касцёле сакрамантак гэтая ідэя яскрава выяўлена моцна выступаючымі рамёнамі, далучанымі па баках свету да васьміграннага ядра кампазіцыі, перакрытага самкнутым купалам. У мядзельскім касцёле аналагічная крыжовая кампазіцыя, арганізаваная вакол васьміграннага ядра, звонку схавана ў кубічным аб'ёме і падкрэслена «накладнымі» порцікамі з трох бакоў свету, акрамя ўсходняга алтарнага боку. Унутры кубічнага аб'ёму магутныя нероўнабаковыя апоры-пілоны падтрымліваюць васьмігранны светлавы барабан самкнутага купала з люкарнамі, арыентаванымі зноў жа па баках свету. Апоры сваёй незвычайнай канфігурацыяй і масіўнасцю фарміруюць велічную трохсветлавую ўнутраную прастору і невялікія рамёны крыжа з алтарамі. У вуглавых частках храма, па-за апорамі, утвараюцца невялікія квадратныя ў плане кампартаменты, перакрытыя цыліндрычнымі скляпеннямі і прызначаныя для сакрыстый і бап-

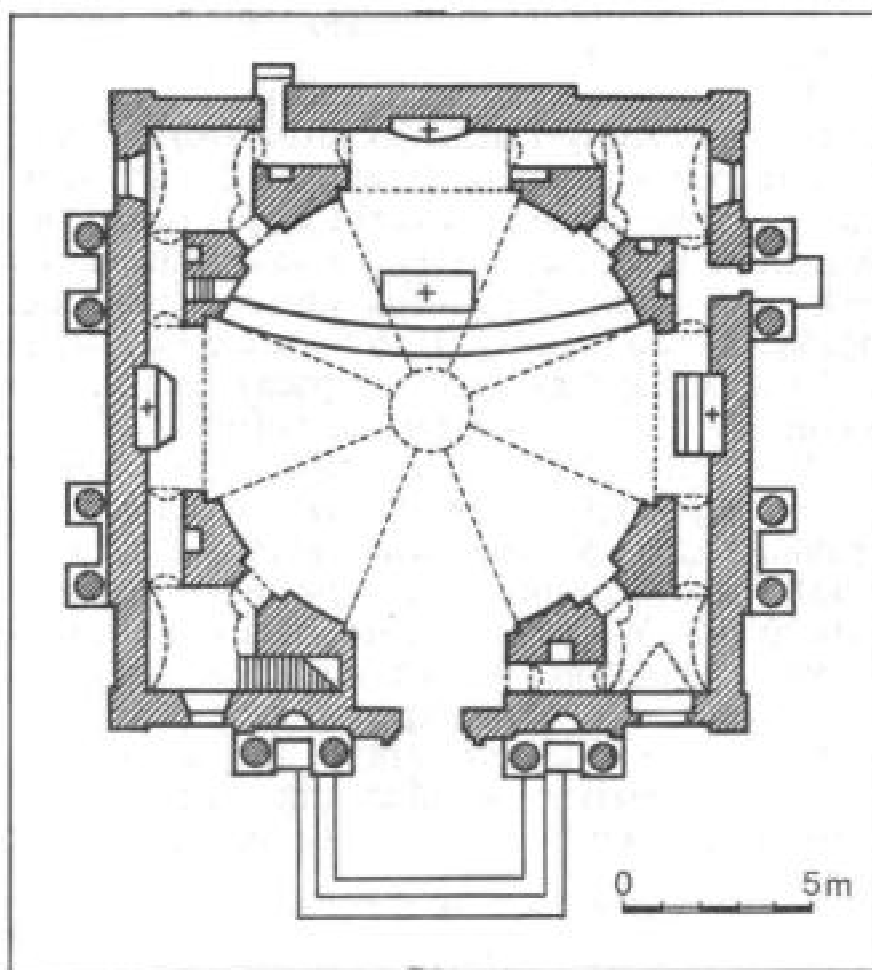
тыстэрыя. Такім спосабам кампактныя архітэктурныя масы святыні проста і ясна ўвасабляюць раннехрысціянскую сімволіку крыжа і купала, не паўтараючы пры гэтым структуру праваслаўнага руска-візантыйскага крыжова-купальнага храма.

Апорныя пілоны ў інтэр'еры аформлены спаранымі пілястрамі карынфскага ордэра з пазалочанымі капітэлямі, што падкрэслівае крыштальную чысціню і гарманічную прапарцыянальнасць архітэктурных форм. Апоры злучаны папарна прасценкамі, у ніжняй частцы якіх зроблены ўваходныя парталы ў вуглавыя памяшканні, а над імі — нішы-табернакулы з конхамі ў выглядзе ракавін, дзе размешчаны скульптуры святых. У XVIII ст. сцены былі размаляваны паліхромнымі фрэскамі (захаваліся толькі фрагменты).

Цэнтральна-восевае размяшчэнне праёмаў у некалькі ярусаў на амаль аднолькавых фасадах, арыентаваных па баках свету , падкрэслівае крыжовую аснову кампазіцыі.Звонку прысценныя «накладныя» порцікі своеасабліва вырашаны ў выглядзе падвойных карынфскіх калон, злучаных франтонамі з разарванымі антаблементамі. У месцы разрыву знаходзяцца арачныя аконныя праёмы. Адзін з іх, на галоўным фасадзе, аформлены прыгожым балкончыкам з кованай агароджай, аздобленай мудрагелістымі раслліннымі матывамі. Магутная аб'ёмная пластыка ордэра пры кампактнасці архітэктурных мас збудавання надае выразную барочную экспрэсію і мастацкую непаўторнасць.

Дарэчы, гэта адзін з нешматлікіх і, верагодна, першы на Беларусі прыклад выкарыстання аб'ёмных калон у барочнай кампазіцыі фасада замест аплікатыўнага плоскаснага ордэра ў выглядзе розных варыянтаў пілястраў. У цэлым цэнтрычная купальная кампазіцыя ў архітэктуры Рэчы Паспалітай яшчэ з часоў рэнесансу была пашырана ў асноўным у капліцах-пахавальнях. У мядзельскім касцёле функцыя і семантыка крыжовай з купалам кампазіцыі значна павялічаны, аднак пад храмам традыцыйна знаходзіцца крыпта-пахавальня роду фундатараў. Пры касцёле існавала таксама кальварыя, якая ўключала 21 капліцу і 8 брам [165, с. 221].

Той жа прыём, калі роўнаканцовы крыж укампанаваны ў васьмігранны цэнтрычны аб'ём, выкарыстаны ў архітэктоніцы парафіяльнага **Троіцкага касцёла ў в. Воўчын** (Камянецкі раён), але ў зусім іншай познебарочнай стылістычнай афарбоўцы, больш вытанчанай і плоскаснай. Воўчынскі касцёл закладзены па фундацыі кашталяна кракаўскага, падскарбія ВКЛ Станісла-



Стары Мядзел. Касцёл Найсвяцейшай Дзевы Марыі Кармеліцкай і св. Станіслава. План.

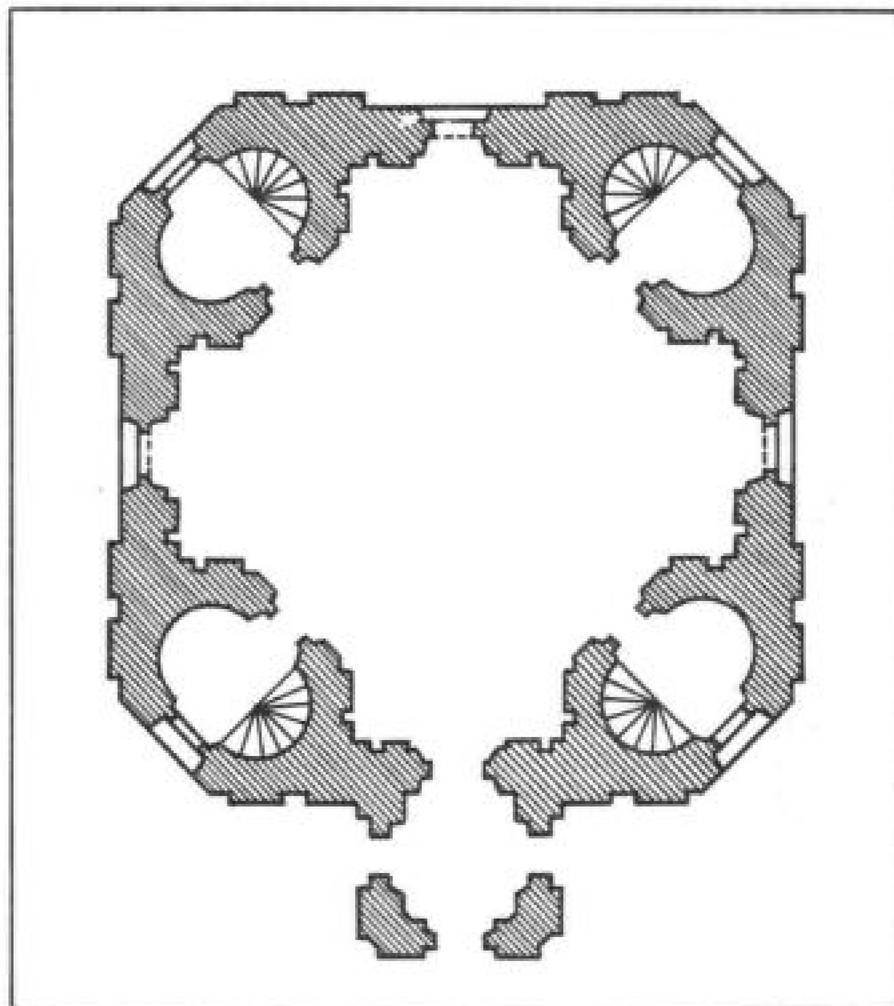
ва Панятоўскага ў 1729 г. і завершаны ў 1733 г. Храм кансекраваны ў 1743 г., а ў 1770-я гг. істотна рэканструяваны архітэктарам Якубам Хемпелем. У 1798 г. ён стаў пахавальняй апошняга караля Рэчы Паспалітай Станіслава Аўгуста Панятоўскага, які нарадзіўся ў Воўчыне ў 1732 г., а ў 1733 г. быў хрышчоны ў гэтай святыні. Яго астанкі ў 1938 г. перавезены адсюль у Варшаву [273].

Звонку воўчынскі касцёл уяўляе кампактны нероўнабаковы васьмігранны аб'ём (у плане квадрат са скошанымі вугламі), завершаны невысокім шатровым дахам з чацверыковай скразной вежачкай, увянчанай барочным купалком (у ёй да 1939 г. знаходзіўся гадзіннік з курантамі). Падоўжныя фасадныя грані, размешчаныя дыяганальна па баках свету, завершаны сегментнымі франтонамі, якія ўвенчвалі фігуры чатырох евангелістаў (знішчаны ўжо ў наш час), што ўзмацняла сімвалічнае гучанне цэнтрычнай кампазіцыі. Усе гэтыя аднолькавыя фасады пабудаваны па прынцыпе білатэральнай сіметрыі: іх вось падкрэслена ярусным размяшчэннем аконных праёмаў і сіметрычнай групоўкай пілястраў вялікага карынфскага ордэра, прапорцыі якіх вызначаюцца вытанчанасцю, уласцівай віленскаму барока. Цяга антаблемента па ўсяму пery-

метру збудавання рытмічна прарэзана авальнымі і круглымі люнетамі.

Цэнтрычнасць кампазіцыі абумовіла ў далейшым незвычайную мадыфікацыю храма. Беларускімі рэстаўратарамі ўстаноўлена, што першапачаткова ўваход у касцёл быў з паўднёва-ўсходняга боку (г.зн. алтаром арыентаваны на паўночны захад). Пры перабудове касцёла пад праваслаўную царкву ў 1866 г. уваход быў перанесены на паўднёва-заходні фасад і адпаведна зменена арыентацыя алтара на паўночны ўсход.

Унутраная прастора святыні арганізавана ў выглядзе роўнаканцовага крыжа вакол васьміграннага ядра з дапамогай авальных у плане вуглавых памяшканняў, укампанаваных у гранёныя аб'ёмы. У іх размешчаны вітыя ўсходы, якія вядуць у лоджыі на другім ярусе, адкрытыя ўнутр кафалікона. У рамёнах крыжа, акрамя уваходнага, размешчаны тры алтары. Кампактны інтэр'ер перакрыты плоскай столлю. Сцены хвалістым антаблементам падзелены на два ярусы ў



в. Воўчын. Троіцкі касцёл. План.

в. Воўчын. Троіцкі касцёл. Агульны выгляд.

прапорцыях залатога сячэння. Карынфскія пілястры ніжняга яруса пераходзяць у фантазійныя стукавыя матывы верхняга яруса: гірлянды, картушы, галоўкі пуцці, раслінныя арнаменты і г.д.(у аздабленні інтэр'ера прымаў удзел мастак Пташынскі). Тут неўтаймаванасць фантазіі спалучаецца з тонкім разлікам, віртуозным будаўнічым майстэрствам, што сведчыць аб высокім прафесіяналізме стваральнікаў храма. Пабудаваная па яго ўзору ў 1772 г. капліца св. Барбары ў маёнтку Высокае (на адлегласці каля 10 км) ужо не вызначаецца такімі ж высокімі мастацкімі якасцямі. Усё ж касцёлы цэнтрычнай кампазіцыі былі рэдкай з'явай у сакральнай спадчыне позняга беларускага барока.

* * *

Не менш чуллівымі за ордэн кармелітаў да эстэтычных запатрабаванняў часу ў манументальным сакральным дойлідстве быў ордэн дамініканцаў, які імкнуўся да актуалізацыі сваёй місіянерскай дзейнасці сродкамі мастацтва. Параўнаўчы аналіз паказвае, што ў сферы муранага храмабудаўніцтва на працягу ўсяго XVIII ст. яны заставаліся найбольш актыўным і эканамічна стабільным каталіцкім ордэнам (гэтаму, відавочна, спрыяла мецэнацтва шляхецкага саслоўя).

Гісторыя большасці кляштарных комплексаў ордэна дамініканцаў на Беларусі вельмі падобная, нават тыповая. Амаль усе яны заснаваны ў другой палове XVII ст. у перыяд росквіту ідэалогіі сарматызму. Шэраг дамініканскіх касцёлаў, як мы ўжо адзначалі, былі змураваны ў стылі «сармацкага» барока. Новы ўздым мураванага храмабудаўніцтва дамініканцаў прыпаў на другую палову XVIII ст., што адпаведным чынам адбілася на яго стылявых характарыстыках. Шматлікія святыні ордэна былі пабудаваны і перабудаваны ў стылі позняга беларускага барока і першаўзорам для іх стала перабудова касцёла Св. Духа і іншых храмаў Вільні. Пасля паўстання 1830—1831 гг. усе дамініканскія кляштары былі зачынены, касцёлы засталіся парафіяльнымі, але ўжо пасля паўстання 1863—1864 гг. іх пачалі масава передаваць і рэканструяваць пад праваслаўныя цэрквы. У першыя гады савецкай улады многія з іх прыйшлі ў заняпад, падчас Вялікай Айчыннай вайны былі яшчэ болей пашкоджаны, а пазней канчаткова зруйнаваны. Ацалела даволі нязначная колькасць сакральных збудаванняў гэтага некалі самага пашыранага на беларускіх землях каталіцкага ордэна.

Падобны лёс напаткаў выдатны помнік віленскага барока — **касцёл св. Юр'я ў фальварку Забелы** (в. Валынцы Верхнядзвінскага раёна), аўтарам якога з'яўляецца І.К.Глаўбіц. У будаўнічым кантракце 1749 г., дзе заказчыкам выступаў ксёндз Рэгінальд Ленартовіч, пазначана, што архітэктар павінен запраектаваць касцёл, «скласці абрыс», а кіраваць будаўніцтвам на месцы мусіў майстар Лаўбе [337, с. 160]. У дадзеным выпадку Глаўбіц амаль дакладна паўтарыў архітэктурныя формы сваіх больш ранніх віленскіх пабудоў: касцёлаў св. Якуба, св.Кацярыны і місіянераў. Гэта быў аднанефавы храм, накрыты высокім клінаватым дахам з фігурнымі франтонамі-«дыядэмамі» на абодвух тарцах: на галоўным фасадзе і над больш нізкай алтарнай апсідай. Вышынная пласціна двухвежавага фасада-нартэкса выступала за межы нефа на шырыню чацверыкоў вежаў. Незалежная ад агульнай тэктонікі храма структура галоўнага фасада, рытм яго вертыкальных і гарызантальных чляненняў, тэлескапічная будова ярусаў вежаў, малюнак абрысаў франтонаў, праёмаў, валют з «грабеньчыкамі», дэкаратыўных вазонаў, рафінаваная пластыка ўваходнай крухты — усё гэта характэрныя прыкметы творчага почырка Глаўбіца. Бакавыя алтары выкананы «штукатарамі з Вільні», асвячоны ў 1759 г., а галоўны алтар завершаны і асвячоны ў 1766 г. Адначасова ў 1764—1768 гг. узведзены вежы і ўваходная крухта. Аздоба інтэр'ера мела стылістычныя рысы ракако [336].

Кляштар дамініканцаў у Забелах існаваў з 1731 г. Мураваны двухпавярховы кляштарны корпус злучаўся з касцёлам пераходнай галерэяй. Цэнтральны рызаліт кляштара паўтараў пластычнае вырашэнне галоўнага фасада святыні, ствараючы з ёю адзіны мастацкі ансамбль. Паколькі галоўным кірункам дзейнасці дамініканцаў была адукацыя, пры ўсіх кляштарах ордэна існавалі школы. У Забелах школа заснавана ў 1716 г. па фундацыі Гільзен-Шадурскіх, пры ёй дзейнічаў школьны тэатр. У 1811 г. школа пераўтворана ў гімназію (існавала да 1836 г.), якую скончыў беларускі пісьменнік-дэмакрат, адзін з арганізатараў паўстання 1863—1864 гг. на Віцебшчыне А.Вярыга-Дарэўскі.

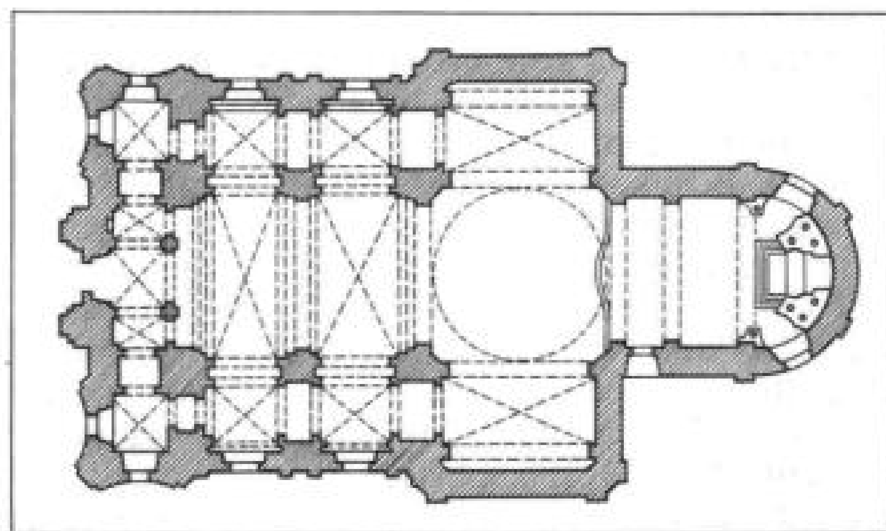
Аналагічную касцёлу ў Забелах аднанефавую структуру сярод дамініканскіх святынь XVIII ст. меў толькі адзін **касцёл дамініканцаў у мястэчку Ракаў** (Валожынскі раён). Усе астатнія былі трохнефавыя. Першы касцёл у Ракаве заснаваны ў 1676 г. князем Г. Сангушкам. У 1685 г.княгіня Канстанцыя Сангушка (з Сапегаў) асадзіла тут дамініканцаў [347, с. 25]. Драўляныя будынкі кляштара згарэлі ў 1712 г., але хутка былі аднаўлены намаганнямі ксяндза Валадкевіча. Мураваны касцёл узведзены ў апошняй трэці XVIII ст. (асвячоны ў 1793 г.) , пацярпеў ад пажару ў 1812 г. і адноўлены да 1824 г., набыўшы рысы постикласіцызму. Пасля паўстання 1830—1831 гг. кляштар закрыты, касцёл зроблены парафіяльным, у 1867 г. рэканструяваны пад праваслаўную царкву. Гістарычныя даныя, што тычацца гэтага помніка, у сучасных даведніках [149, с. 132] істотна пераблытаны з гісторыяй будаўніцтва парафіяльнага касцёла Маці Божай Ружанцовай, узведзенага ў 1906 г. у стылі неаготыкі [291, с. 113] і невялікай мураванай уніяцкай царквы, якая стаяла непадалёку ад касцёла на галоўнай плошчы мястэчка (зачынена ў 1839 г.). Ракаўскі касцёл мае тыповую для барочных аднанефавых храмаў будову. Прамавугольны неф унутры перакрыты цыліндрычным скляпеннем з распалубкамі. Сістэма адзінкавых падпружных арак падзяляе яго на тры часткі. Падпружныя аркі спараныя толькі пры пераходзе да роўнавысокай выцягнутай апсіды прэсбітэрыя з паўкруглым алтарным завяршэннем. Абапал апсіды знаходзіліся сіметрычныя сакрыстыі, адна з іх перабудавана ў прыдзел св. Мі-

колы. Дах пры гэтым значна паніжаны і над ім надбудаваны вялікі несапраўдны купал. Найбольш пацярпеў ад перабудоў галоўны фасад-нартэкс, які, як і ў забелаўскім касцёле, выступае за межы нефа. Раней ён меў познебарочную пластыку і вежы тэлескапічнай структуры.

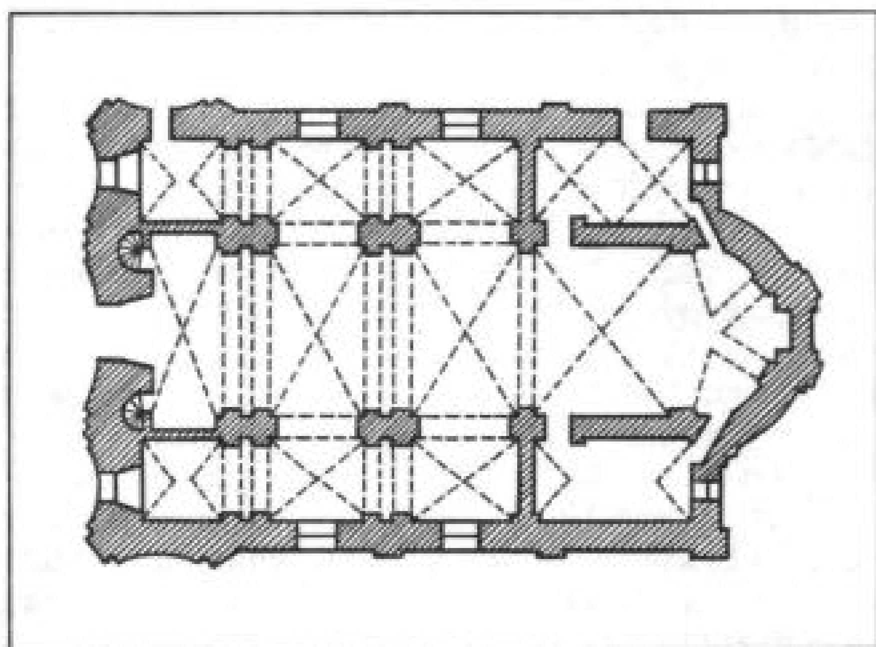
г.п. Друя. Касцёл Апёкі Маці Божай ордэна дамініканцаў. Галоўны фасад.

Ужо ў «постглаўбіцкі» перыяд яскравыя рысы позняга барока, нават некалькі больш завостраныя і нервовыя (параўнальна з перыядам яго росквіту), набылі касцёлы дамініканцаў у Друі, Смалянах, Дунілавічах (усе на Віцебшчыне). **Кляштар дамініканцаў у Друі** заснаваны ў 1697 г. па фундацыі падчашага браслаўскага Пятра Казіміра Качаноўскага [94, с. 35—38]. **Касцёл Апёкі Маці Божай** і кляштар дамініканцы змуравалі самі пад кіраўніцтвам Л. Грынцэвіча, які па накіраванні ордэна вывучаў архітэктуру ў Рыме. Аўтарства гэтай святыні звязваюць таксама з імем архітэктара-італьянца Антонія Парака, родам з Венецыі, які на працягу 30 гадоў працаваў у ВКЛ (ім узведзены вежа-званіца парафіяльнага касцёла св. Антонія ў Друі, касцёлы ў Асвеі і Краслаўцы) [361, с. 279]. Кляштар скасаваны ў 1832 г., касцёл у 1839 г. перароблены пад царкву, у 1909 г. зруйнаваны. Паводле абмерных чарцяжоў [364, с. 233] друйскі касцёл дамініканцаў уяўляў трохнефавую крыжовую базіліку з планам у верхнім сячэнні ў выглядзе лацінскага крыжа. Цэнтральны неф, які быў перакрыты крыжастымі скляпеннямі з пульсуючым рытмам спараных падпружных арак, працягваў прэсбітэрый з паўкруглай алтарнай сцяной. Купал на сяродкрыжжы прысутнічаў толькі ў інтэр'еры, а звонку быў схаваны ў канструкцыях перакрыжаваных кроквенных дахаў. Па характару перакрыццяў трансепт быў «свабодны», хаця і роўны па шырыні і вышыні цэнтральнаму нефу. Прапорцыі двухвежавага галоўнага фасада-нартэкса (адпаведна стылістыцы віленскага барока) надзвычай вытанчаныя: у маляўнічым абрысе франтона выкарыстаны валюты з «грабеньчыкамі», але ў цэлым пластычная аздоба даволі стрыманая. Асноўны мастацкі акцэнт у тагачаснай касцельнай архітэктуры гэтага рэгіёну робіцца на стварэнне ўжо не выпуклых, як на пачатку фазы позняга барока, а пераважна ўвагнутых фасадных паверхняў з дапамогай дыяганальных разваротаў вуглавых пілонаў ад самага аснавання вежаў, што, дарэчы, яшчэ адсутнічала ў творах Глаўбіца.

Аналагічны прыём ужыты ў хвалістай глыбінна-прасторавай структуры галоўнага фасада **касцёла Звеставання Дзеве Марыі кляштара**



г.п. Друя. Касцёл Апёкі Маці Божай ордэна дамініканцаў. План.



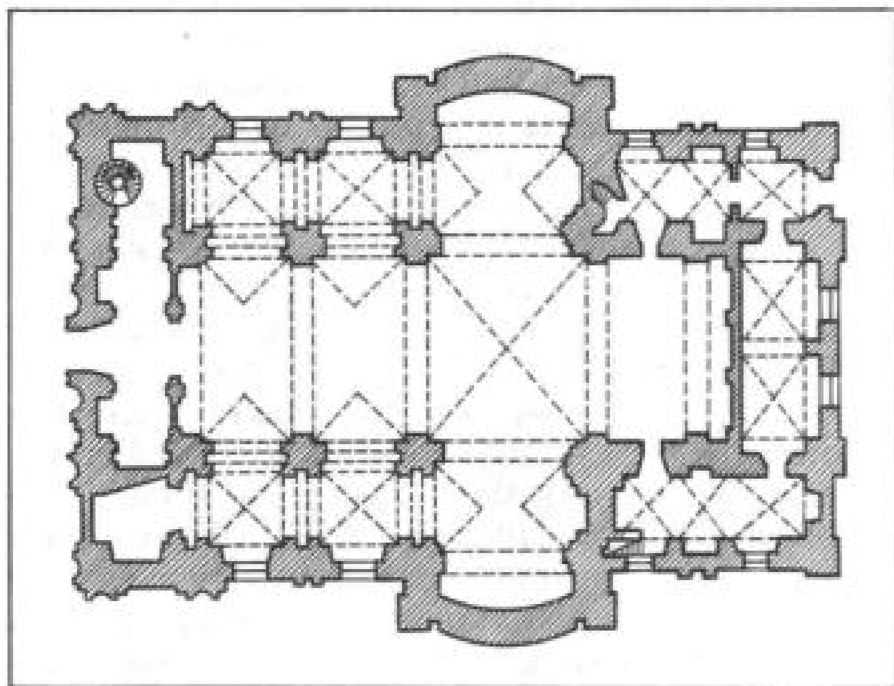
в. Смаляны. Касцёл Звеставання Дзеве Марыі ордэна дамініканцаў. План.

дамініканцаў у в. Смаляны (Аршанскі раён), пабудаваным у апошняй трэці XVIII ст. атрыбутыўна таксама Л.Грынцэвічам. Кляштар дамініканцаў заснаваны тут, як і ў Ракаве, уладальнікам мястэчка князем Г. Сангушкам у 1678г., зачынены ў 1832 г. [НБВУ. АР, ф. 4, спр. 1977]. З 1930-х гг. знаходзіцца ў заняпадзе [104, с. 113—114]. Па сваіх архітэктанічных характарыстыках касцёл шмат у чым паўтарае разгледжаныя вышэй святыні. Цэнтральны неф, перакрыты пашыранымі ў познім барока крыжастымі скляпеннямі са спаранымі падпружнымі аркамі, мае апорныя слупы складанага абрысу і завяршаецца прэсбітэрыем з паўкруглай алтарнай сцяной і сіметрычнымі сакрыстыямі па баках выцягнутай вімы. Трансепт выяўлены толькі ў верхнім сячэнні прамавугольнай у плане базілікі. Лацінскі крыж падкрэслены фігурнымі франтонамі на тарцах перакрыжаваных дахаў, ствараючы выразную «карону» ў вянчаючых масах збудавання.

Троіцкі касцёл дамініканцаў у в. Дунілавічы (Пастаўскі раён) фундаваны ў перыяд росквіту дзейнасці ордэна , у 1683 г., Эльжбетай Ісайкоўскай-Белазор [165, с. 100]. Змураваны толькі ў 1769—1773 гг., амаль адначасова з касцёлам езуітаў у Лучаі, усяго ў 5 км ад яго, і асвячоны віленскім біскупам Феліксам Тавяньскім [291, с. 80—81]; з 1866 г. царква [361, с. 297]. Сістэма апорных канструкцый і скляпенняў у абедзвюх святынях вырашана ідэнтычна (вар'іруецца толькі на адзін крок слупоў). Касцёл у Дунілавічах уяўляе сабой трохнефавую базіліку з двухвежавым фасадам-нартэксам і трансептам, роўнавысокім і роўнашырокім з цэнтральным нефам. Яны ўтвараюць лацінскі крыж у верхнім сячэнні і накрыты двухсхільнымі дахамі з фігурнымі барочнымі франтонамі на тарцах. Купал

в. Дунілавічы. Троіцкі касцёл ордэна дамініканцаў. Выгляд з боку алтарнай часткі.

на сяродкрыжжы адсутнічае, у інтэр'еры яго замяняе магутнае крыжовае скляпенне. Форма прэсбітэрыя, як і ў большасці дамініканскіх святынь, прамавугольная, затое тарцам трансепта, наадварот, нададзены пластычны лучковы



в. Дунілавічы. Троіцкі касцёл ордэна дамініканцаў. План.

абрыс, што разам з выкарыстаннем вялікага іанічнага ордэра з экспрэсіўнымі вертыкальнымі прапорцыямі, надае збудаванню больш яскравую познебарочную стылістыку ў параўнанні з лучайскім касцёлам езуітаў.

Да гэтага ж рэгіёну і архітэктанічнага тыпу належаў **касцёл Найсвяцейшай Дзевы Марыі ў Полацку пры кляштары дамініканцаў**, заснаваным у 1672 г. з дазволу віленскага біскупа А.Сапегі. Мураваны касцёл закладзены ў 1774 г., але з-за недахопу сродкаў (гэта адбывалася ўжо пасля 1-га падзелу Рэчы Паспалітай) яго будаўніцтва прыпала ў асноўным на 1801—1804 гг., у выніку чаго стылістыка помніка набыла рысы класіцызму. Разбураны падчас Вялікай Айчыннай вайны [11, с. 398].

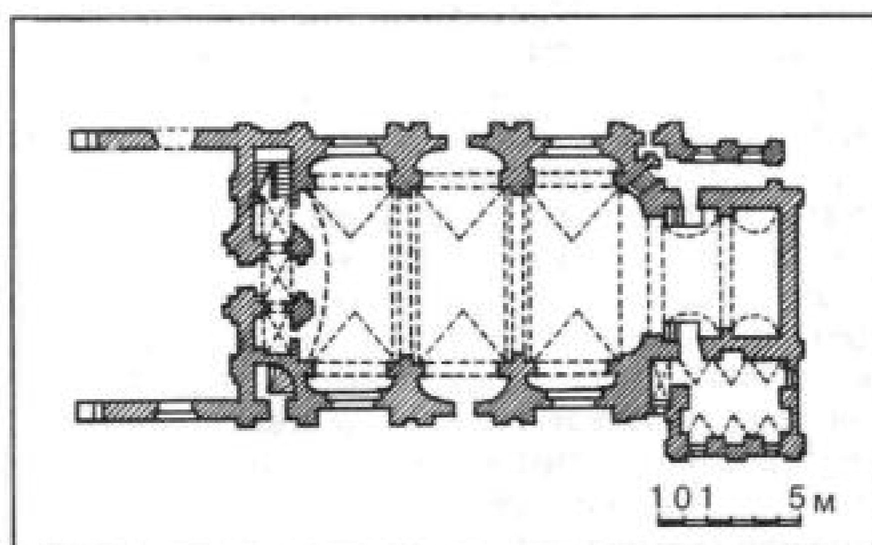
Дакладна тую ж гістарычную і архітэктанічную схему паўтарыў **касцёл кляштара дамініканцаў у Віцебску**, заснаваны мясцовым падкаморыем Адамам Кісялём у 1682 г. Будаўніцтва мураванага касцёла **Міхаіла Архангела** пачалося ў 1771 г. [219, с. 258], а завяршылася ўжо ў XIX ст. у моцна спрошчаным варыянце (вынікае з абмерных чарцяжоў, зробленых пры перадачы касцёла Віцебскаму гарнізоннаму батальёну ў 1832 г.) [РДВГА, ф. 349, воп. 8, спр. 1436, 1437]. Гэта была трохнефавая прамавугольная ў плане базіліка з паўкруглай алтарнай часткай і сіметрычнымі сакрыстыямі па баках вімы прэсбітэрыя. Унутры яна мела апорныя слупы ў выглядзе латарынгскага крыжа і адпаведныя ім тонкія спараныя падпружныя аркі, якія падтрымлівалі цыліндрычнае з распалубкамі скляпенне цэнтральнага нефа. Хвалістая познебарочная ў ніжняй частцы структура галоўнага фасада-нартэкса не была завершана. Вышэй карніза цэнтральнага нефа вежы былі накрыты пакатымі шатрамі з трохвугольным франтонам паміж імі.

Сярод пэўнай стылявой аднастайнасці дамініканскіх святынь паўночна-ўсходняга рэгіёну сваёй непаўторнасцю ярка вылучаецца касцёл ордэна **ў в. Княжыцы** пад Магілёвам. **Кляштар дамініканцаў** заснаваны тут у 1681 г. па фундацыі ўладальніка мястэчка харунжага ВКЛ Канстанціна Уладзіслава Паца [196, с. 478]. Як і ў большасці выпадкаў, першы касцёл быў драўляны.У XVIII ст. кляштар атрымаў значныя ахвяраванні ад нашчадкаў першага фундатара — Крыштофа (1724) і Антонія Міхаіла (1750) Пацаў, а таксама шляхціцаў Андрэя і Зоф'і Крукоўскіх (1739). Пасля 1750 г. пачалося будаўніцтва мураванага **касцёла**, які быў асвячоны ў 1780 г. у гонар **св. Антонія Падуанскага** магілёўскім архібіскупам С.Богушам-Сестранцэвічам [405]. Будаўніцтва кляштарнага корпуса завяршылася ў 1791 г. Далей ужо знаёмая схема: у 1832 г. кляштар скасаваны. Абмерныя чарцяжы (без даты) уключаюць план і фасады яго пабудоў [РДВГА, ф. 349, воп. 17, спр. 3173]. Касцёл застаўся парафіяльным да наступнага паўстання, у 1863 г. зачынены, да 1872 г. рэканструяваны пад праваслаўную царкву. Над ім надбудавалі несапраўдны купал на сяродкрыжжы і тры купалкі на галоўным фасадзе — усе з цыбулепадобнымі галоўкамі. На працягу XX ст. выдатны помнік беларускага сакральнага дойлідства амаль поўнасцю разбураны.

Архітэктоніка княжыцкага касцёла дамініканцаў настолькі арыгінальная і самабытная, што яе даволі цяжка ўкласці ў агульную схему мастацтвазнаўчых атрыбуцый: складана нават вызначыць тыпалогію яго архітэктурных форм, канструкцый і рэлігійных сімвалаў. У адрозненне ад большасці каталіцкіх святынь, дзе сакральная сімволіка крыжа выяўляецца ў верхнім сячэнні збудавання, тут усё адбываецца наадварот. У плане княжыцкага касцёла прысутнічае неглыбокі трансепт, размешчаны пасярэдзіне кафалікона, што надае яму выгляд папарна роўнаканцовага крыжа, накшталт тагачасных уніяцкіх цэркваў.

в. Княжыцы. Касцёл св. Антонія ордэна дамініканцаў. Пасляваенны стан. Здымак 1950-х гг.

Магчыма, з гэтай нагоды У.Чантурыя памылкова вызначыў храм як уніяцкую царкву [247, с. 146], і гэтая недакладнасць дасюль прысутнічае ў іншых энцыклапедычных даведніках [149, с. 80]. Уверсе сцены трансепта з дапамогай магутных арак аб'ядноўваюцца ў суцэльны прамавугольны ў плане аб'ём, накрыты агульным двухсхільным дахам. Унутры яны трактаваны як невялікія пілоны, на якія абапіраюцца падпружныя аркі не толькі ў папярочным, але і ў падоўжным напрамку, утвараючы такім чынам неглыбокія капліцы па баках трансепта. Цэнтральны неф перакрыты больш высокім цыліндрычным скляпеннем з распалубкамі, што ў выніку дазваляе вызначыць архітэктоніку храма як «схаваную» трохнефавую крыжовую базіліку. Прамавугольная апсіда прэсбітэрыя, роўнавысокая з цэнтральным нефам, злучаецца з ім крывалінейнымі сценамі, што надае інтэр'еру познебарочны характар. Яшчэ больш выразна ён прагледжваецца ў структуры галоўнага фасада, які вызначаецца надзвычайнай экспрэсіяй, вытанчанасцю прапорцый і маляўнічасцю сілуэта. Рытм гарызантальных чляненняў імкліва нарастае ўгору і завяршаецца трыма вежамі: бакавымі і цэнтральнай, якая замяняе звычайны фігурны франтон. Параўнальна з іншымі творамі віленскага барока пластыка фасада княжыцкага касцёла дамініканцаў больш стрыманая, але ён не саступае ім ва ўзнёсласці і адухоўленасці. Зрэшты ў ім нават болей адчуваецца мясцовая мастацкая традыцыя: як і фасады магілёўскіх праваслаўных цэркваў, ён па структуры нагадвае іканастас. Адметнай рысай з'яўляюцца невысокія падпорныя сценкі, пастаўленыя амаль пад прамым вуглом да галоўна-



в. Княжыцы. Касцёл св. Антонія ордэна дамініканцаў. План.

га фасада і вырашаныя ў выглядзе арачных брам, што надае ўсёй кампазіцыі глыбінна-прасторавую дынаміку.

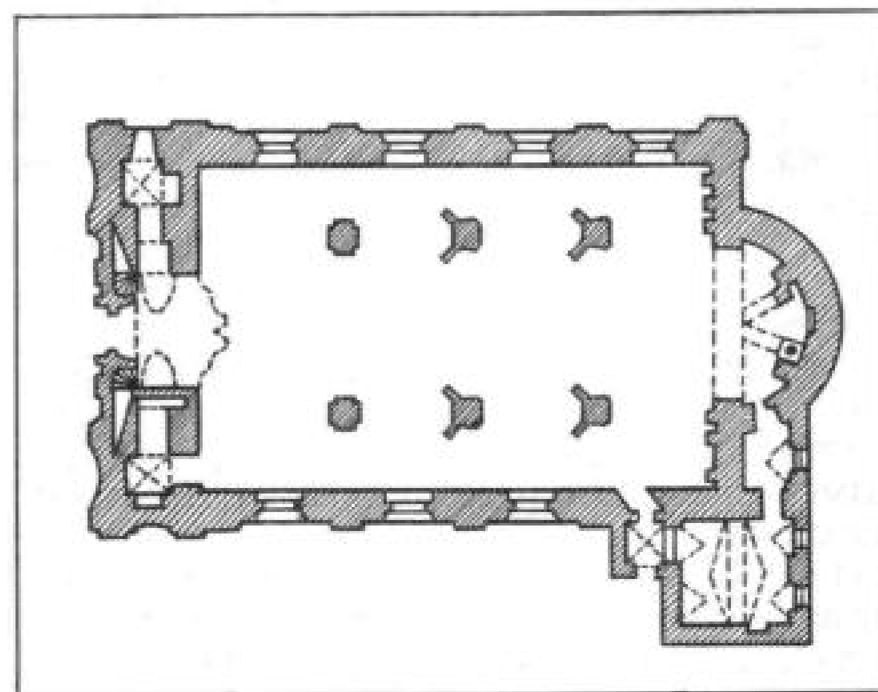
Касцёл ордэна дамініканцаў гэтага ж рэгіёну **ў мястэчку Маляцічы** (Крычаўскі раён) у архі-

в. Васілішкі. Касцёл Іаана Хрысціцеля ордэна дамініканцаў. Галоўны фасад.

тэктурных адносінах вызначаецца значна меншай творчай самастойнасцю. Ён пабудаваны ў 1787—1794 гг. у гонар свайго нябеснага патрона **св. Станіслава** архібіскупам С. Богушам-Сестранцэвічам [11, с. 298; 172]. Праект збудавання належыць архітэктару пераходнага (ад барока да класіцызму) перыяду Лаўрыну Стуока-Гуцэвічу, які па жаданні заказчыка зрабіў, як лічаць, паменшаную ў 32 разы копію сабора св. Пятра ў Рыме (не зусім дакладную. — *Т.Г.*). Трохнефавую крыжова-купальную базіліку з трыма купаламі (на сяродкрыжжы і рамёнах трансепта) закрываў надзвычай шырокі і грувасткі фасад, завершаны атыкам і трохвугольным франтонам, які адсутнічае на фасадзе рымскага сабора. Пасля паўстання 1830—1831 гг. кляштар дамініканцаў у Маляцічах зачынены, касцёл перароблены пад праваслаўную царкву, а ў 1934 г. цалкам зруйнаваны.

У цэнтральна-заходніх рэгіёнах Беларусі згасанне стылявых рыс позняга барока адбывалася больш павольна, што звязана з больш познім далучэннем дадзеных земляў да Расійскай імперыі пасля 2-га і 3-га падзелаў Рэчы Паспалітай у 1793 і 1795 гг. Гэта яскрава назіраецца ў храмабудаўніцтве ўсіх каталіцкіх ордэнаў, і дамініканцаў у прыватнасці. **Кляштар дамініканцаў у Нясвіжы** заснаваны пазней за іншыя святыні горада, фундаваныя Радзівілам Сіроткам. Яго фундаваў падстольнік смаленскі Базыль Шарапа-Баканоўскі [365, с. 309]. Першы **касцёл**, пабудаваны да 1690 г. быў драўляны. Мураваны, у гонар **Іаана Хрысціцеля**, узведзены, па даных Э.Лапацінскага, ксяндзом-дамініканцам Л. Грынцэвічам «з уласнага помыслу» у другой палове XVIII ст. і стылем нагадваў «тып касцёлаў дамініканскіх, які сустракаецца часта ў краі» [361, с. 243]. У 1866 г. ён быў перабудаваны пад праваслаўную царкву. Пры кляштары існавала школа, у якой у 1833—1835 гг. вучыўся вядомы паэт, фалькларыст і краязнаўца Уладзіслаў Сыракомля. На базе кляштара (зачынены ў 1873 г.) створана славутая настаўніцкая семінарыя, якую ў 1882 г. скончыў вядомы беларускі этнограф і фалькларыст Адам Багдановіч, бацька М. Багдановіча, у 1902 г. — Я. Колас, у 1919 г. — К. Чорны. Падчас першай сусветнай вайны будынкі былі разбураны.

Як і іншыя творы Л.Грынцэвіча, нясвіжскі касцёл дамініканцаў уяўляў сабой трохнефавую прамавугольную ў плане базіліку з двухвежавым познебарочным фасадам і паўкруглай алтарнай часткай, аб'яднанай з цэнтральным нефам агульным дахам, у сярэдзіне якога ўзвышаўся купал на светлавым барабане (магчыма, над-



в. Васілішкі. Касцёл Іаана Хрысціцеля ордэна дамініканцаў. План.

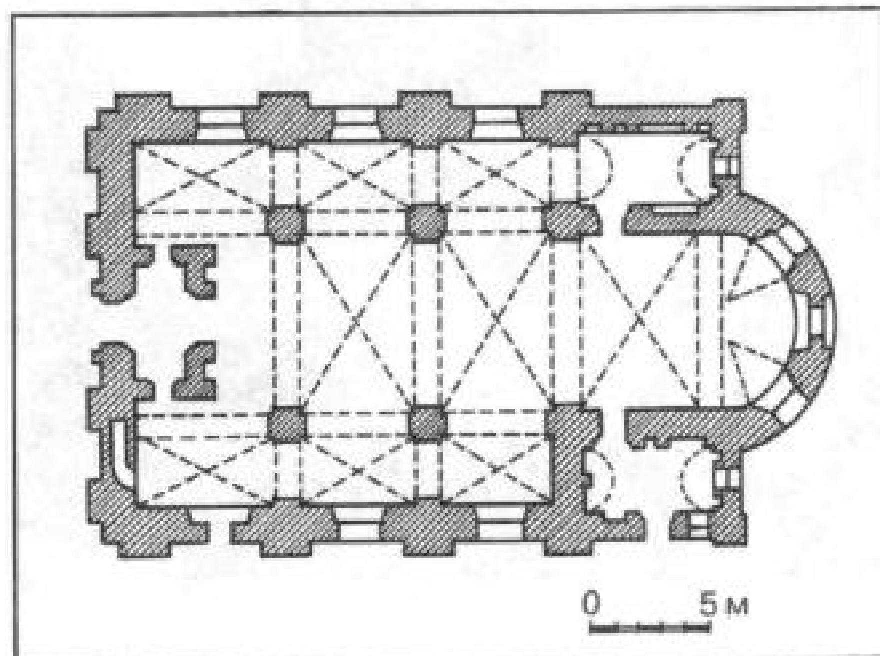
в. Зембін. Касцёл Унебаўзяцця Дзевы Марыі ордэна дамініканцаў. Здымак пачатку XX ст.

будаваны пазней). Аздоба інтэр'ера ўключала 11 шыкоўных алтароў і амбон, выкананыя ў тэхніцы стука, падлогу са «шведскага» мармуру. Пад касцёлам знаходзілася вялікая крыпта з пахаваннямі клірыкаў, якія былі перанесены на гарадскія могілкі падчас перабудовы святыні пад царкву.

Яскравыя прыкметы віленскага барока захаваў **касцёл Іаана Хрысціцеля ў в. Васілішкі** (Шчучынскі раён), змураваны каля 1769 г. манахамі-дамініканцамі. Першы драўляны парафіяльны касцёл заснаваны тут у 1652 г. Марцінам Лімонтам, з 1658 г.пры ім існаваў **кляштар дамініканцаў**, асаджаны Францкевічамі, скасаваны ў 1832 г. [274, с. 84]. Касцёл у 1868г. пераабсталяваны пад праваслаўную царкву, у 1919 г. вернуты каталікам, у 1922—1928 гг. рэканструяваны [106, с. 339—340]. Святыня мае ўнутры трохнефавую структуру і плоскую падшыўную драўляную столь. Алтарная частка вырашана паўкруглай конхавай апсідай (без вімы прэсбітэрыя) з сакрыстыяй з паўднёвага боку, перакрытай скляпеннямі. Галоўнаму двухвежаваму фасаду-нартэксу нададзена глыбінна-прасторавая кампазіцыя: вуглы вежаў вылучаны і канструкцыйна ўзмоцнены звязкамі пілястраў, прасценкі паміж імі маюць увагнутую паверхню. Высокую ніжнюю частку фасада з вытанчанымі прапорцыямі вялікага ордэра вянчае хвалістая цяга карніза. Вышэй яго дынаміка і пластычнасць форм яшчэ болей узмацняецца: ярусы вежаў тэлескапічна скарачаюцца, па вуглах нібыта сцякаюць дыяганальна разгорнутыя пілястры-валюты вытанчанага малюнка. У завяршэнні цэнтральнай часткі фасада — відавочныя сляды пазнейшай рэканструкцыі. Інтэр'ер касцёла вызначаецца дасканалай барочнай арганізацыяй прасторы: стварэннем планаў-куліс з дапамогай шэрагу алтарных кампазіцый каля апорных слупоў і на тарцах нефаў, якія рытмічна накіроўваюць верніка да велічнай мураванай архітэктанічнай кампазіцыі галоўнага алтара. Багатае стукавае аздабленне алтароў імітуе паліхромны мармур са шматлікімі пазалочанымі ракайльнымі элементамі. У тоўшчы фасаднай сцяны знаходзяцца сіметрычныя ўсходы на арганныя хоры, якія маюць мудрагелісты абрыс плана.

У канцы XVIII ст. барочная пышнасць і экстатычнасць амаль знікаюць з храмабудаўніцтва дамініканцаў. Кляштар гэтага ордэна ў в. Зембін (Барысаўскі раён) заснаваны ў 1640 г. па фундацыі падкаморыя ашмянскага Адама Мацея Саковіча і яго жонкі Марцыяны [5]. Першы драўляны касцёл спалучаў функцыі кляштарнага і парафіяльнага, меў даволі значныя памеры, сем алтароў і арган на восем галасоў. У 1766 г. фундуш на будаўніцтва мураванага касцёла зрабіў новы ўладальнік мястэчка Марцыян Літавор Храптовіч, але ўзвядзенне яго пачалося толькі пасля пажару ў 1790 г., у якім пацярпеў папярэдні, намаганнямі ксяндза Хілінскага [365, с. 222]. Кансекрацыя святыні адбылася 15 жніўня 1809 г.

пад тытулам Унебаўзяцця Дзевы Марыі. Кляштар скасаваны ў 1832 г., касцёл стаў парафіяльным, рэстаўраваны ў 1902 г. (упрыгожаны фрэскамі і тэракотавымі пано на евангельскія сюжэты) [347, с. 12], канчаткова зачынены ў 1930-я гг. і зараз знаходзіцца ў катастрафічным стане.



в. Зембін. Касцёл Унебаўзяцця Дзевы Марыі ордэна дамініканцаў. План.

Тэктоніка касцёла традыцыйная: трохнефавая прамавугольная ў плане базіліка з паўкруглай алтарнай часткай і бязвежавым фасадам. Двухпавярховыя аб'ёмы сакрыстый па баках прэсбітэрыя перакрыты люстэркавымі скляпеннямі. Позні для барока час пабудовы (канец XVIII — пачатак XIX ст.) адбіўся на стылістыцы збудавання, якая вызначаецца пэўнай сухаватасцю, хаця па планавай схеме зембінскі касцёл нагадвае разгледжаныя вышэй касцёл у Васілішках і уніяцкую царкву ў Лядах (апошняя і рэгіянальна блізкая да яго). Сцяна галоўнага фасада (з лесвіцай унутры на арганныя хоры) падзяляецца класіцыстычным карнізам з «сухарыкамі» на прысадзістую ніжнюю частку, аздобленую шырокімі пілястрамі, і масіўны атыкавы франтон, на тымпане якога ў глыбокай конхавай нішы размешчана скульптурная выява Маці Божай. Маляўнічы барочны абрыс завяршэння франтона з дэкаратыўнымі вазамі па баках — апошні развітальны водгук адыходзячага ў мінулае мастацкага стылю. Адметнасцю інтэр'ера зембінскага касцёла было размяшчэнне мураванай архітэктанічнай алтарнай кампазіцыі не прысценна, як звычайна, а ў выглядзе скразной алтарнай перагародкі з утварэннем светлага пазаалтарнага памяшкання.

На завяршальным этапе барока ў мураванай сакральнай архітэктуры Беларусі пры захаванні традыцыйнай тэктонікі трохнефавай базілікі *назіраецца тэндэнцыя да спрошчанасці кампазіцыйна-канструкцыйнага вырашэння*: вяртанне да простага квадратнага сячэння апорных слупоў і адзінкавых падпружных арак. Унутраная прастора становіцца больш статычнай, з ураўнаважаным метрычным рытмам травей. Гэтыя рысы ў аднолькавай ступені ўласцівыя зембінскаму і астравецкаму касцёлу дамініканцаў. **Касцёл** у гонар **св. Казьмы і Даміяна ў г.п. Астравец** (раённы цэнтр Гродзенскай вобласці) змураваны ў 1785—1787 гг. [НБВУ. АР, ф. 4, спр. 2430] у характэрных для гэтага часу формах позняга барока, але ў пачатку XIX ст. ён быў істотна перабудаваны і набыў рысы посткласіцызму [106, с. 84—85]. Святыня ўяўляе сабой трохнефавую базіліку з плоскай алтарнай сцяной прэсбітэрыя і фасадам-нартэксам, які мусіў быць двухвежавым. Усе часткі храма аб'яднаны ў строгім прамавугольным аб'ёме, накрытым пасля перабудовы агульным пакатым дахам. Пры перадачы касцёла пад праваслаўную царкву ў 1866 г. над ім узвялі несапраўдны купал з цыбулепадобнай галоўкай. Цэнтр галоўнага фасада вылучаны чатырохкалонным іанічным порцікам вялікага ордэра. Верхнія ярусы вежаў адсутнічаюць, іх ніжнія чацверыкі завяршае масіўны атык, аздоблены арачнымі нішамі. За манументальнай класіцыстычнай стылістыкай фасада ўжо складана заўважыць барочную сутнасць архітэктонікі святыні.

* * *

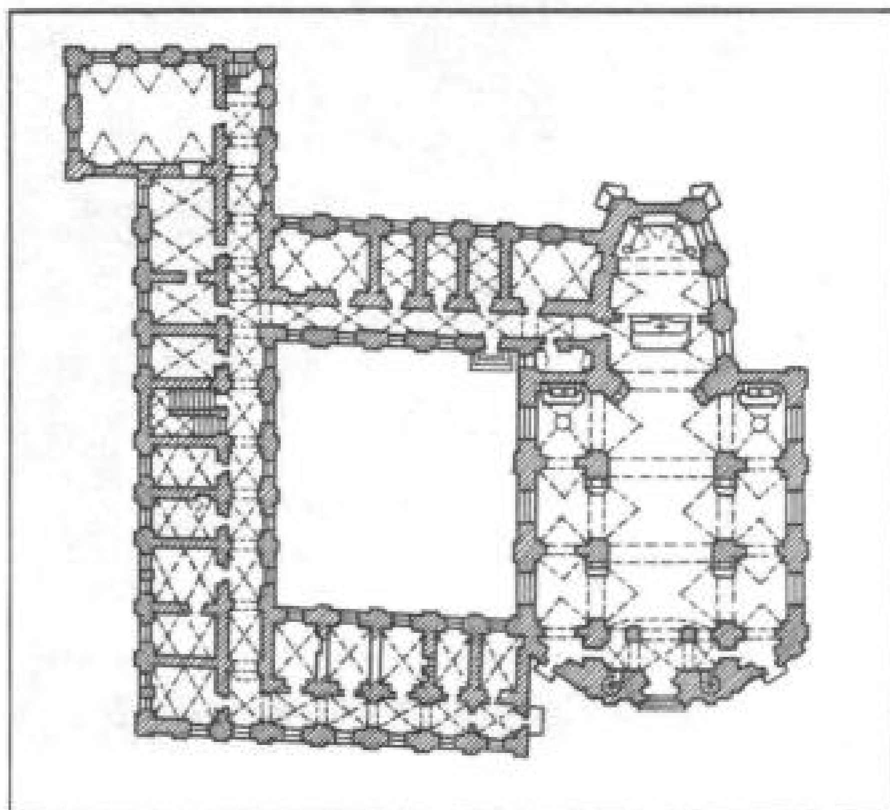
Мураванае храмабудаўніцтва старажытнага «жабрацкага» ордэна бернардзінцаў было стабільна актыўным на працягу XVII—XVIII ст. Як і іншыя ордэны, бернардзінцы з 1740-х гг. пачалі будаваць і перабудоўваць больш ранні помнікі ў адпаведнасці з новымі эстэтычнымі запатрабаваннямі часу. Так, **у Мінску** быў перабудаваны мужчынскі бернардзінскі кляштар, заснаваны ў 1624 г. старостам краснасельскім Андрэем Кансоўскім (у 1628 г. фундацыя пацверджана біскупам віленскім Я. Валовічам) [274, с. 819; 347, с. 9]. Першыя драўляныя будынкі комплексу, які займаў квартал паміж Высокім рынкам і вул. Бернардзінскай, згарэлі ў 1644 г. Лічыцца, што пасля наступнага пажару ў 1652 г. бернардзінцы пачалі ўзводзіць мураваны комплекс, які яшчэ неаднаразова цярпеў ад пажараў і аднаў-

Мінск. Касцёл св. Іосіфа Абручніка ордэна бернардзінцаў. Агульны выгляд.

ляўся [89, с. 52—54]. Пасля пажару 1740 г., да 1752 г., мураваныя **касцёл і кляштар бернардзінцаў у гонар Іосіфа Абручніка** істотна перабудаваны ў стылі віленскага барока. На карце бернардзінскіх манастыроў, выкананай ў 1760-я гг., мінскі комплекс прадстаўлены схематычна і недакладна [14, с. 115]: касцёл паказаны аднанефавым і двухсветлавым, што не адпавядае сапраўднасці, як і структура кляштарнага корпуса. Рэальна касцёл — трохнефавая базіліка без трансепта, з падзелам кафалікона на тры часткі сістэмай апорных слупоў простага сячэння і адзінкавых падпружных арак, якія падтрымліваюць цыліндрычнае скляпенне з распалубкамі. Бакавыя нефы падзелены мураванымі перагародкамі на асобныя травеі з анфіладнай сувяззю. У травеях каля прэсбітэрыя, перакрытых крыжовымі скляпеннямі з ляпным дэкорам, створаны капліцы, адна з якіх фундавана яшчэ ў 1676 г. К. Завішам. (Прадстаўнікі гэтага роду, а таксама фундатараў кляштара Кансоўскіх пахаваны ў крыпце пад касцёлам [268].) Відавочна, што ўласна базіліка — найбольш старая частка святыні. Цэнтральны неф працягвае роўнавысокі з ім, моцна выцягнуты прэсбітэрый незвычайнай формы (накрытыя агульным дахам). Звонку гранёная алтарная частка ўмацавана на вуглах контрфорсамі і магутнай разгрузачнай аркай на тарцы, што надае ёй даволі архаічны выгляд. Унутры, аднак, прэсбітэрый мае геаметрычна адвольную ў плане форму, блізкую да парабалы, аформлены мураванай архітэктанічнай прысценнай алтарнай кампазіцыяй і дадаткова скразной алтарнай перагародкай. Дыяганальна пастаўленыя на пачатку прэсбітэрыя пілоны надаюць яго прасторы яшчэ больш не- акрэслены познебарочны характар.Скляпенні прэсбітэрыя размаляваны фрэскамі.

Стылявыя прыкметы віленскага барока ў мінскім касцёле бернардзінцаў асабліва яскрава выяўлены ў крывалінейным абрысе галоўнага фасада, які надае ўваходнай частцы форму сегмента. Па сваёй ідэі гэта тыповы «брамкавы» фасад, сімвалізуючы пачатак шляху да «нябеснай брамы» алтара. Выпуклая паверхня фасада дадаткова ўсхвалявана звязкамі пілястраў вялікага іанічнага ордэра, якія раскрапоўваюць антаблемент, фігурнымі ляпнымі абрамленнямі праёмаў. Асноўны мастацкі акцэнт кампазіцыі ствараў фігурны франтон складанага абрысу, які не захаваўся. Пры рэстаўрацыі ў 1980-я гг. ён адноўлены па ўзору франтона уніяцкай царквы ў Барунах. У тоўшчы фасаднай сцяны знаходзяцца вітыя ўсходы, якія вялі на арганныя хоры

над невялікім нартэксам. З поўначы да касцёла прылягае двухпавярховы кляштарны корпус, пабудаваны «ў тры лініі», у 1810—1817 гг. з поўдня прыбудаваны гандлёвыя рады. Кляштар скасаваны ў 1864 г., з 1872 г. касцёл выкарыстоўваецца пад архіўныя ўстановы.



Мінск. Комплекс касцёла св. Іосіфа Абручніка і кляштара бернардзінцаў. План.

Да мінскага рэгіёну належыць адзін з самых выдатных помнікаў позняга беларускага барока — **касцёл Унебаўзяцця Дзевы Марыі кляштара бернардзінцаў у в. Будслаў** (Мядзельскі раён), святыня, лёс якой нібыта вызначаны месцам яе знаходжання, празваным Буда Слаўная. Манахі віленскай місіі бернардзінцаў з'явіліся тут у 1504 г. па прывілею караля Аляксандра Ягелончыка [361, с. 305]. Кляштар з драўляным касцёлам з 1613 г.стаў шырока вядомы цудатворным абразам Маці Божай Будслаўскай. Першы мураваны касцёл узведзены ў 1633—1643 гг. па фундацыі Фларыяна Калецкага, гвардыяна віленскага кляштара бернардзінцаў, а таксама гетмана польнага літоўскага Яна Кішкі і шляхецкага роду Далмат-Ісайкоўскіх [274, с. 829]. Кіраваў будаўніцтвам «майстар рамяства мулярскага» Андрэй Кромер [11, с. 95], які крыху пазней збудаваў касцёл бенедыкцінак у Мінску (з 1647 г.). У 1643—1647 гг. у будслаўскім касцёле ўстаноўлены унікальны драўляны алтар — выдатны твор манументальнага сакральнага мастацтва ранняга барока. Яго выразнай і стрыманай кампазіцыі нададзена ілюзорная глыбіня з дапамогай перспектыўнага скарачэння вышыні калон і рытму інтэркалумніяў, памераў скульптурных фігур святых, нахілу гарызантальных частак ордэра да ўяўнай лініі гарызонта.

У 1750—1756 гг. з паўночнага боку касцёла па фундацыі Барбары Скарульскай пабудаваны П-падобны двухпавярховы кляштар, у тры лініі, з унутраным дворыкам. У 1767—1783 гг. будуецца новы мураваны касцёл [291, с. 111], арыентацыя алтара якога зменена з усходу на захад, да Рыма. Пры гэтым першы мураваны касцёл уключаны ў архітэктоніку новага як капліца св. Барбары [338, с. 95], але (у адрозненне ад сталовіцкага касцёла Іаана Хрысціцеля) тут капліца не стала пазаалтарным памяшканнем, а размешчана з паўночнага боку прэсбітэрыя і мае асобны ўваход. Інвентары святыні паведамляюць, што яе ўзвёў гвардыян кляштара Канстанцін Пенс, сын мастака-дэкаратара Яна Пенса, нашчадак архітэктара бельгійскага паходжання Крыштофа Пенса [362, с. 22; 412, с. 24]. Існуе таксама гіпотэза, што аўтарам праекта быў І. Фантана (з варшаўскай лініі гэтай архітэктурнай дынастыі), які меў шлюб з сястрой Канстанціна Пенса.

Архітэктоніка існуючага будслаўскага касцёла даволі складаная для вызначэння. У ім прысутнічаюць і зпітоўваюцца ў непаўторнае мастацкае цэлае амаль усе стылявыя прыёмы і семантычныя тэндэнцыі позняга беларускага барока. Аснову храма складае трохнефавая базіліка з трансептам, размешчаным пасярэдзіне, утвараючы папарна роўнаканцовы крыж, што было характэрна для уніцкага храмабудаўніцтва. Дзякуючы выцягнутаму на захад прэсбітэрыю, які працягвае цэнтральны неф, нават ствараецца ўражанне, што трансепт набліжаны да галоўнага фасада, як, напрыклад, у беразвецкай уніяцкай царкве. У гэтым адчуваецца асаблівая знакавая роля крыжа, яго кампраміснае становішча паміж Усходам і Захадам. Трансепт (што часта назіраецца ў святынях позняга барока) вырашаны некананічна для крыжова-купальнай базілікі. Ён больш вузкі за цэнтральны неф, у выніку чаго сяродкрыжжа мае прамавугольны план і перакрыта авальным скляпеннем, звонку схаваным у канструкцыях перакрыжаваных кроквенных дахаў. Крыж у вянчаючых масах збудавання падкрэслены «каронай» з чатырох франтонаў-«дыядэм» па баках свету.

Асабліва выразна познебарочная стылістыка збудавання выяўлена магутнай прасторава

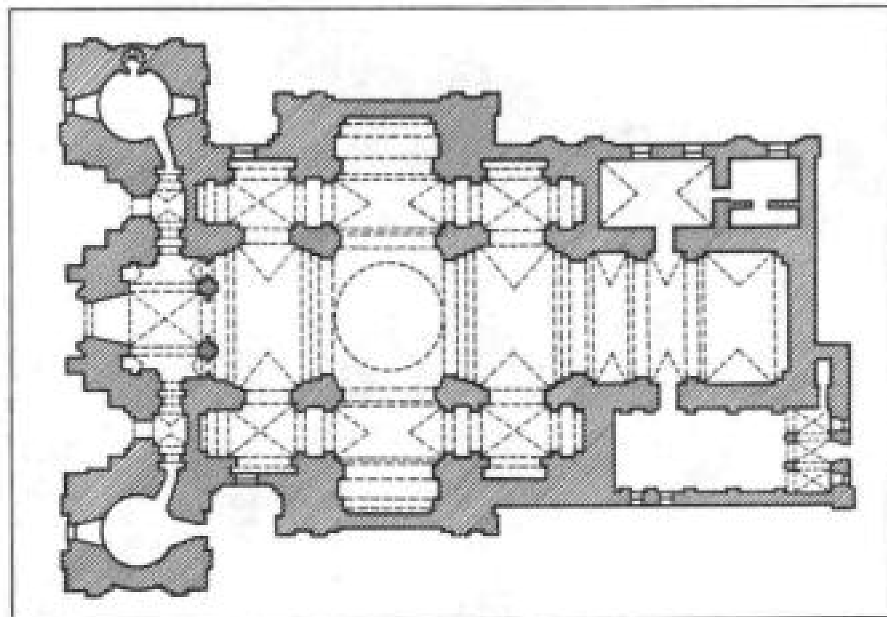
в. Будслаў. Касцёл Унебаўзяцця Дзевы Марыі ордэна бернардзінцаў. Выгляд з боку алтарнай часткі.

разгорнутай кампазіцыяй галоўнага двухвежавага фасада-нартэкса, велічныя чатырох'ярусныя вежы якога цалкам вынесены за межы базілікі і маюць самастойную канструкцыйную будову. Да таго ж вежы моцна выступаюць наперад адносна цэнтральнай часткі фасада, што стварае энергічнае глыбінна-прасторавае ўзаемадзеянне архітэктурных форм, вастрыню і разнастайнасць ракурсаў, нечаканасць рытмаў у групоўцы элементаў карынфскага ордэра, дзе круглыя калоны спалучаюцца са звязкамі слаістых пілястраў. Яны інтэнсіўна раскрапоўваюць шматпрофільныя антаблементы, дадаткова ўвянчаныя атыкамі. Незвычайнае мастацкае ўражанне стварае арганічнае спалучэнне масіўнасці і надзвычайнай пластычнасці форм, іх унутраная адухоўленасць і гармонія [ДГАЛ, ф. 1135, воп. 3, спр. 411].

У інтэр'еры сістэма скляпенняў усіх травей базілікі падкрэслівае арганізацыю прасторы ў выглядзе папарна роўнаканцовага крыжа. Пры гэтым рамёны трансепта маюць свабодную, адасобленую ад бакавых нефаў падпружнымі аркамі канструкцыю перакрыццяў і выглядаюць як самастойныя неглыбокія капліцы. Характэрна, што прамавугольны прэсбітэрый пасярэдзіне падзелены мураванай алтарнай перагародкай, утвараючы пазаалтарнае памяшканне (складку), як і ў мінскім касцёле бернардзінцаў. Гэтае памяшканне злучана са старажытнай капліцай св. Барбары, над якой дадаткова размешчаны архіў і бібліятэка. Падпружныя аркі базілікі маюць нераўнамерны рытм, узаемазвязаны са складанай групоўкай слаістых пілястраў, што нібыта зацягвае і падштурхоўвае да руху ў зменлівай пульсуючай, як сэрца, прасторы. Вока імкнецца і не можа адразу ахапіць усю архітэктоніку збудавання, яе логіку і сімволіку, схаваныя за неўтаймаванай фантазіяй творцы. Ілюзіяністычны эфект узмацняецца фрэскавай размалёўкай інтэр'ера, выкананай мастаком К. Анташэўскім. Духоўным эпіцэнтрам святыні з'яўляецца караваны абраз Маці Божай Будслаўскай.

Велічны мураваны комплекс бернардзінскага кляштара ў Віцебску адыгрываў значную ролю ў забудове цэнтра горада, створанай у сярэдзіне XVIII ст. як цэласны горадабудаўнічы ансамбль па адзіных мастацкіх прынцыпах. Галоўная плошча — Ратушная, Рынкавая альбо Васкрасенская — мела глыбінна-прасторавую кампазіцыю, пабудаваную па законах адваротнай перспектывы, як, напрыклад, рымская плошча на Капіталійскім узгорку. З боку моста праз Віцьбу галоўны фасад уніяцкай Васкрасенскай царквы ўспрымаўся як левая частка тэат-

ральнай кулісы, за якой разгортвалася вялікая сцэна плошчы ў абрамленні гандлёвых радоў з ратушай у цэнтры (адзіная з усяго ансамбля захавалася і сёння). Правай кулісай сцэны служыў

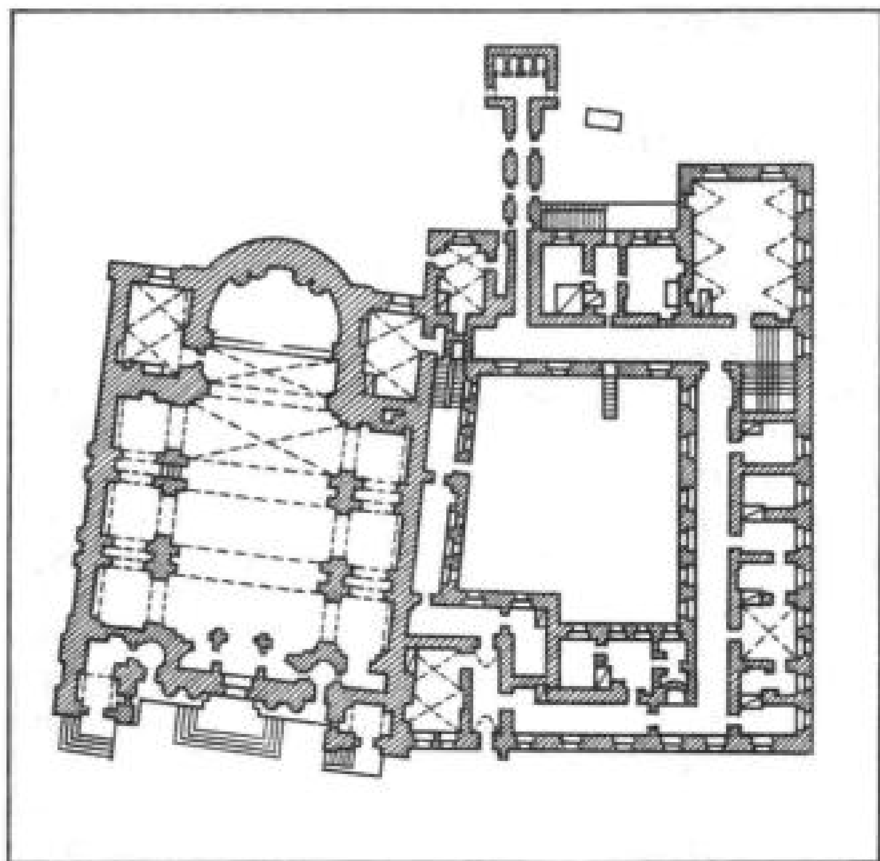


в. Будслаў. Касцёл Унебаўзяцця Дзевы Марыі. План.

мураваны касцёл бернардзінцаў св. Антонія. Яго барочны фасад быў павернуты на захад, да Васкрасенскай царквы, сам жа касцёл арыентаваны алтаром на ўсход, а да Віцьбы — бакавым паўднёвым фасадам. Ніжэй па рэльефу да Віцьбы спускаўся двухпавярховы кляштарны будынак з замкнутым унутраным дваром, яшчэ ніжэй — службовыя будынкі, сад і агарод [РДВГА, ф. 349, воп. 8, спр. 1433, 1435].

Кляштар бернардзінцаў у Віцебску заснаваны ў 1685 г. па фундацыі Казіміра і Тэклі Саковічаў [НБВУ. АР, А-2108; А-2117]. Першапачаткова драўляныя будынкі адноўлены пасля пажару ў 1700 г. (канчаткова згарэлі ў 1733 г.). На тым жа месцы ў 1737—1755 гг. змураваны новы касцёл, кансекраваны ў 1768 г., узарваны ў 1956 г. з мэтай рэканструкцыі цэнтра горада [219, с. 95—96]. Храм уяўляў сабою трохнефавую базіліку даволі незвычайных прапорцый. Адносна нізкі і шырокі цэнтральны неф з паўкруглым завяршэннем прэсбітэрыя абумовіў распластаную і прысадзістую структуру галоўнага двухвежавага фасада. У параўнанні з імклівым вертыкалізмам фасада уніяцкай Васкрасенскай царквы ён быў пераважна гарызантальным, што асабліва відавочна ў артаганальнай праекцыі. У натуры, аднак, гэта аптычна карэкціравалася тым, што ў рэальнай прасторы, заціснутай паміж двума храмамі, фасад успрымаўся не франтальна, а ў ракурсе. Яго цэнтральная частка была паглыблена адносна моцна выступаючых па баках чацверыковых вежаў і раскрапавана цэлым лесам вертыкальных ордэрных элементаў, якія перасякалі важкія гарызантальныя паясы антаблементаў на вышыні бакавых і цэнтральнага нефаў. Пластыка вежаў і франтона вытанчанасцю малюнка адпавядала стылістыцы віленскага барока. Асноўны матыў галоўнага фасада касцёла паўтарала невялікая, але надзвычай маляўнічая брама, якая злучала строгі па архітэктуры манастырскі і гаспадарчыя будынкі, аб'яднаныя, нягледзячы на перапад рэльефу, агульнымі га-

Віцебск. Ансамбль Васкрасенскай плошчы. Здымак пачатку XX ст.



Віцебск. Касцёл св. Антонія і кляштар бернардзінцаў. План.

рызанталямі. Час пабудовы, а таксама высокі мастацкі і прафесійны ўзровень архітэктурна-ансамблевага вырашэння дазваляюць меркаваць, што Васкрасенская царква і касцёл св. Антонія ў Віцебску ствараліся адначасова і, магчыма, адным архітэктарам — Іосіфам Фантана III.

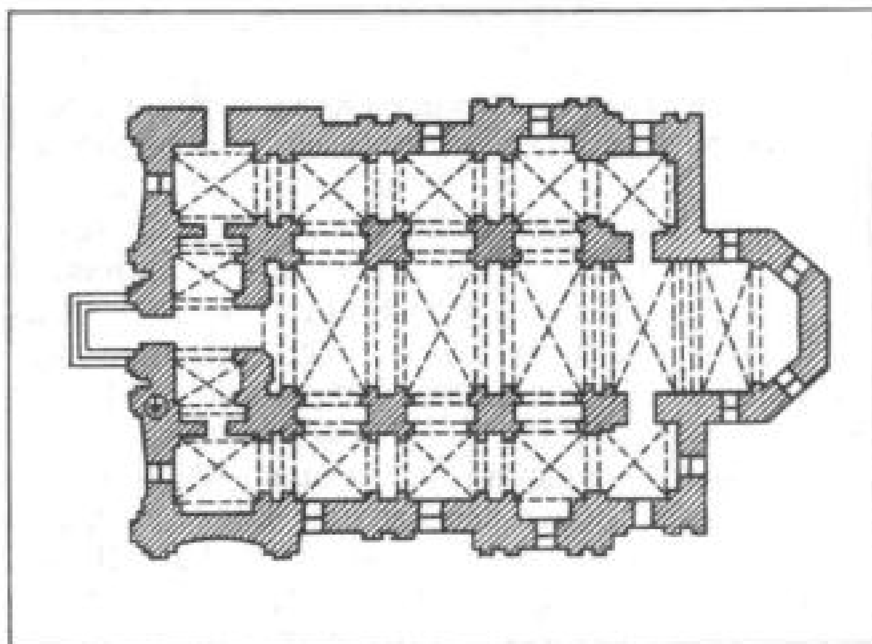
У той жа час на Віцебшчыне, **у в. Сялец (в. Селішча** Чашніцкага раёна), збудаваны яшчэ адзін мураваны кляштарны комплекс бернардзінцаў, заснаваны ў 1674 г. харунжым ВКЛ Адамам Слушкам [365, с. 33]. У 1728 г. на ахвяраванні падчашага полацкага Яна Рагозы бернардзінцы пачалі ўзводзіць «аграмадны» паводле інвентара [НБВУ. АР, ф. 4, спр. 2868] **мураваныя кляштар і касцёл св. Веранікі**, будаўніцтва якіх працягвалася да пачатку XIX ст. У хуткім часе (пасля паўстання 1830—1831 гг.) кляштар зачынены, а касцёл прыстасаваны пад праваслаўную царкву.

Комплекс ужо быў адлюстраваны на піктаграфічнай карце бернардзінскіх манастыроў, хаця і не вельмі дакладна [14, с. 119]. Ён прадстаўлены ў выглядзе трохнефавай двухвежавай базілікі без трансепта. У рэчаіснасці касцёл мае «свабодны» трансепт і план у верхнім сячэнні ў выглядзе лацінскага крыжа (без купала) [104, с. 437]. Сяродкрыжжа і рамёны трансепта былі перакрыты крыжовымі скляпеннямі (страчаны падчас Вялікай Айчыннай вайны). Па сваёй архітэктоніцы святыня паўтарае славуты полацкі касцёл езуітаў: яна мае аналагічную будову алтарнай часткі (звонку — прамавугольную, а ўнутры — паўкруглую) з сіметрычнымі сакрыстыямі і надзвычай выцягнутай прапорцыяй чацверыковых ярусаў вежаў галоўнага фасада-нартэкса. Адметнай рысай касцёла з'яўляецца рытмічна пульсуючы крок базілікі, што падкрэсліваецца разнастайнасцю скляпенняў і падпружных арак. Вонкавы дэкор вельмі стрыманы, яго познебарочны характар выяўляюць толькі празмерна вытанчаныя прапорцыі ордэрных пілястраў, у той час як у інтэр'еры пяць стукавых алтароў і хоры з арганамі ўражвалі вернікаў пышнасцю аздобы. Да паўднёвай сакрыстыі прылягае двухпавярховы Г-падобны кляштарны корпус.

На поўдні Беларусі, **у Мазыры,** бернардзінцы змуравалі новы **касцёл пры кляштары**, які існаваў тут з 1645 г. па фундацыі Стэфана Лозкі. У 1760—1778 гг. маршалак мазырскі Казімір Аскерка «адбудаваў касцёл з грунту» ў стылі позняга барока, асвячоны ў гонар **Міхаіла Архангела** [365, с. 268]. Вядома, што ад касцёла з крыпты вёў падземны ход у прадмесце Кімбараўка [196, с. 566] (3 км на поўдзень ад Мазыра), дзе

в. Селішча. Касцёл св. Веранікі і кляштар бернардзінцаў. Здымак 1970-х гг.

знаходзіўся кляштар цыстэрцыянцаў (цяпер у межах горада). Кляштар бернардзінцаў зачынены ў 1832 г., касцёл аддадзены пад царкву і двойчы перабудоўваўся ў 1829 і 1865 гг., што



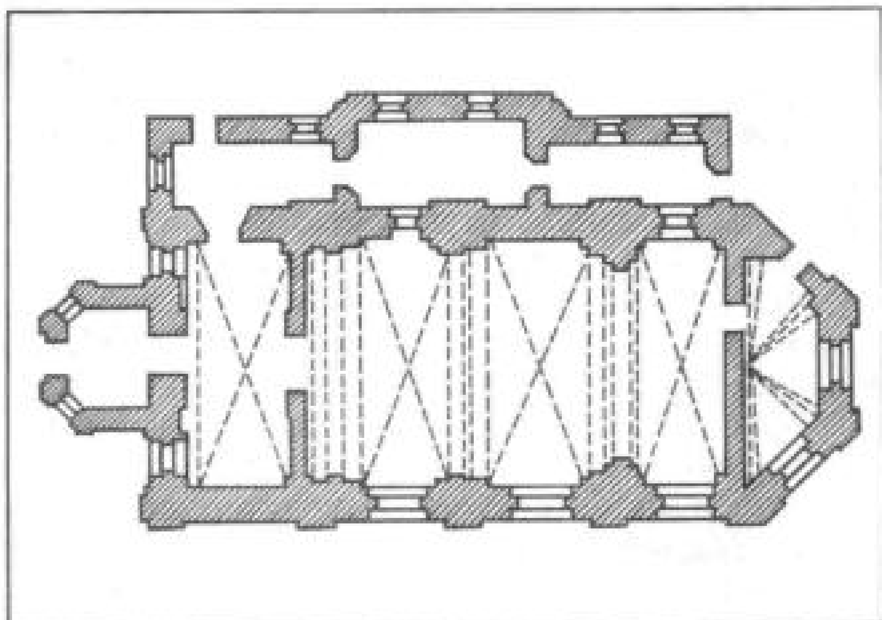
Мазыр. Касцёл Міхаіла Архангела ордэна бернардзінцаў. План.

выразна адбілася на архітэктуры галоўнага фасада.

У сваім аўтэнтычным выглядзе архітэктоніка касцёла ўяўляла тыповую познебарочную трохнефавую базіліку з двухвежавым фасадам-нартэксам і пяціграннай апсідай прэсбітэрыя. Асаблівасцю гэтага збудавання з'яўляецца «свабодны» трансепт, роўны па шырыні кроку базілікі, даволі слаба выяўлены ў плане і на бакавых фасадах. Апорныя слупы маюць складанае сячэнне і адпаведную сістэму падпружных арак (слаістых і спараных). Проста і рацыянальна, як гэта ні парадаксальна, у строгіх правілах віленскага барока вырашаны галоўны фасад, ад якога ацалела ў першапачатковым выглядзе толькі ніжняя частка. Яна падзелена на два ярусы хвалістымі карнізамі на ўзроўні вышыні бакавых і цэнтральнага нефаў. Дынамічна згрупаваныя звязкі пілястраў надаюць паверхні фасада злёгку выпукла-ўвагнутую структуру. Як бачна на карце бернардзінскіх манастыроў, вежы раней мелі яшчэ два чацверыковыя ярусы вытанчаных прапорцый і завяршаліся двух'яруснымі банькамі [14, с. 114—116]. Пры перабудове іх замянілі на важкія чацверыковыя званіцы ў стылі позняга класіцызму, завершаныя псеўдарускімі шатровымі кампазіцыямі з цыбулепадобнымі галоўкамі. Падобная галоўка пастаўлена і над трохвугольным атыкавым франтонам з ляпным барэльефам на тымпане. Унутры святыні (цяпер Міхайлаўская царква) за трох'ярусным разьбяным іканастасам ацалеў прысценны мураваны познебарочны алтар з «Глорыяй» у завяршэнні. На арганныя хоры, размешчаныя над нартэксам і агароджаныя парапетам пластычнага абрысу, вядуць вітыя ўсходы ў тоўшчы фасаднай сцяны.

З піктаграфічнай карты бернардзінскіх манастыроў Літоўскай правінцыі XVIII ст. вядомы выявы яшчэ некалькіх святынь гэтага ордэна тыпу трохнефавай базілікі, якія на сённяшні дзень не існуюць. Сярод іх найбольш пытанняў выклікае **касцёл св. Антонія пры кляштары бернардзінцаў у Магілёве**, заснаваным у 1687 г. па фундацыі рэчыцкага лоўчага Тадэвуша Ржавускага. Мураваны касцёл узведзены ў 1720 г., а ў 1760 г. дабудаваны, зачынены ў 1865 г., цалкам знішчаны ў першай палове XX ст. Звычайна яго вызначаюць як аднанефавы храм з пяціграннай апсідай, да якога пазней далучана значная частка кафалікона з двухвежавым фасадам-нартэксам, што зрабіла план збудавання моцна выцягнутым па падоўжнай восі (паводле архіўных абмераў) [11, с. 289; 214, с. 59]. Аднак на піктаграфічнай карце гэты касцёл — класічная трохнефавая базіліка з двухвежавым фасадам [14,

Мазыр. Касцёл Міхаіла Архангела ордэна цыстэрцыянцаў. Агульны выгляд.



Мазыр. Касцёл Міхаіла Архангела ордэна цыстэрцыянцаў. План.

с. 115—116]. Умоўнасць выявы не дазваляе больш дакладна вызначыць яго стылявыя характарыстыкі. Тое ж тычыцца і **касцёла св. Антонія кляштара бернардзінцаў у Слуцку**, заснаванага ў 1671 г. земскім мазырскім Самуэлем Аскеркам [365, с. 317]. У 1734—1739 гг. касцёл узведзены з цэглы, адноўлены пасля пажару ў 1820 г. Па аксанаметрычнаму малюнку на карце [14, с. 119] ён шмат у чым нагадвае магілёўскі касцёл таго ж ордэна, але прапорцыі і чляненні галоўнага фасада больш вытанчаныя, а вежы маюць тэлескапічную будову (прыкметы ўплыву віленскага барока).

Кляштар бернардзінцаў у Полацку, адзін з самых старажытных у ВКЛ, заснаваны ў 1498 г. каралём Аляксандрам Ягелончыкам. У 1696 г. кляштар адбудаваны пасля пажару ваяводам полацкім Аляксандрам Слушкам [374-II, с. 226]. У 1758 г. змураваны новы касцёл: трохнефавая базіліка з трансептам і двухвежавым фасадам [РДВГА, ф. ВУА, спр. 22367]. Тры ярусы вежаў над карнізам цэнтральнага нефа і «карона» з чатырох фігурных франтонаў — паказчыкі прыналежнасці святыні (вядомай па выяве на карце [14, с. 117] і фотаздымкам пачатку XX ст.) да архітэктурна-мастацкай плыні віленскага барока.

Аналіз архітэктонікі шматлікіх мураваных бернардзінскіх касцёлаў XVI—XVIII ст. паказвае, што гэты ордэн у роўнай ступені быў прыхільнікам як структуры трохнефавай базілікі (Гродна, Брэст, Нясвіж, Друя, Мінск, Будслаў, Селішча, Мазыр, Полацк і інш.), так і аднанефавых храмаў (Слонім, Беніца, Глуск, Орша, Мсціслаў, Дуброўна, Валожын і інш.). **Касцёл Міхаіла Архангела кляштара цыстэрцыянцаў** (роднаснага бернардзінцам) **у Кімбараўцы** (цяпер у межах Мазыра), заснаваны ў 1711 г., змураваны ў 1744 г. па ініцыятыве ксяндза Бенедыкта Ражанскага на ахвяраванні падчашага кіеўскага Жыгімонта Шукшты [НБВУ. АР, ф. 4, спр. 2321] і жонкі мазырскага земскага пісара Зоф'і Камароўскай [347, с. 24; 365, с. 268].

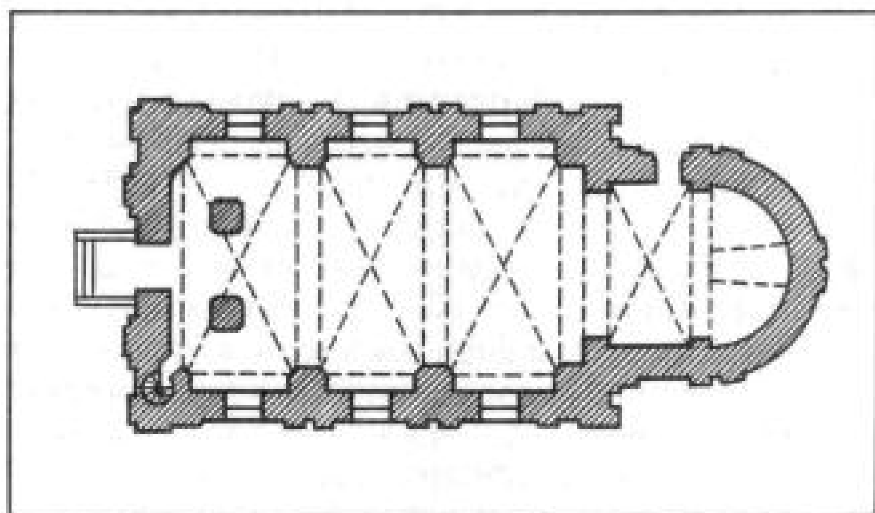
Гэта аднанефавы храм, перакрыты крыжастымі скляпеннямі даволі вялікага пралёту, што вымагае ўзмацнення высокіх вонкавых сцен і павелічэння іх таўшчыні да 1,5 м. З паўночнага боку збудаванне ўмацоўваюць валютападобныя падпорныя сценкі, якія рытмічна падзяляюць невысокую прыбудову. Апсіда прэсбітэрыя адсутнічае, але ўнутры алтарная частка вылучана моцна выступаючымі пілонамі. Выразнасць даволі сціплай архітэктуры святыні надае вялікі ордэр бязвежавага галоўнага фасада, які выкананы прафесійна і з густам. Яго аздабляюць нішы-табернакулы з ракавінападобнымі конхамі і шырокія пілястры кампазітнага ордэра з тонкапрафіляваным карнізам. У інтэр'еры масіўнасць бакавых сцен зменшана разгрузачнымі арачнымі нішамі. Рытм падпружных арак адвольны, што абумоўлівае такую ж свабодную крапоўку сцен буйнамаштабным ордэрам. Нартэкс і пазаалтарнае памяшканне аддзелены мураванымі перагародкамі. Гранёнай форме алтарнай часткі адпавядае гранёная форма ўваходнай крухты. У пачатку XIX ст. скляпенні храма былі размаляваны сюжэтамі з гісторыі ордэна. Пасля рэстаўрацыі ў 1990-я гг. касцёл дзейнічае па прызначэнні.

Да разгледжанага помніка рэгіянальна і стылістычна набліжаецца **касцёл Міхаіла Архангела кляштара бернардзінцаў у Пінску**. Кляштар у гарадскім прадмесці Каралін заснаваў гетман ВКЛ Міхаіл Карыбут Вішнявецкі з жонкай Кацярынай (з Дольскіх). У 1702—1717 гг. пастаўлены драўляныя будынкі комплексу. На іх месцы ў 1786—1787 гг. бернардзінцы змуравалі невялікі аднанефавы храм з роўнавысокай з ім вялікай паўкруглай алтарнай апсідай [365, с. 286]. У 1830-я гг. пры рэканструкцыі касцёла пад праваслаўную Варварынскую царкву высокі кроквенны дах замянілі больш пакатым, а ў цэнтры вільчыка ўзвялі несапраўдны барабан з цыбулепадобным купалам. Аднак ацалеў познебарочны фігурны атыкавы франтон, плаўныя ніцыя абрысы якога падкрэсліваюць цэнтральна-восевую «брамкавую» будову галоўнага фасада, падзеленага на тры часткі пілястрамі вялікага ордэра. Двухсветлавы інтэр'ер храма перакрыты крыжастымі

скляпеннямі, умацаванымі адзінкавымі падпружнымі аркамі, якія абапіраюцца на моцна выступаючыя пілоны, аздобленыя пілястрамі. Прастора паміж пілонамі перакрыта падпруж-

Пінск. Касцёл Міхаіла Архангела ордэна бернардзінцаў. Агульны выгляд.

нымі аркамі, якія ідуць у падоўжным напрамку. Гэты прыём (можна назіраць у шэрагу аднанефавых храмаў позняга барока) ужыты для ўзмацнення статыкі высокіх сцен будынка і ўспрыняцця распора скляпенняў пры адсутнасці бакавых нефаў. У дадзеным выпадку паміж пілонамі ўтвараюцца неглыбокія рудыментарныя



Пінск. Касцёл Міхаіла Архангела ордэна бернардзінцаў. План.

капліцы, характэрныя, як мы ўжо адзначалі, для пінскага рэгіёну. Ніжэй другога яруса вокнаўлюнетаў сцены ў інтэр'еры апярэзвае прафіляваная цяга карніза, якая аптычна працягнута ў апсідзе. Манахромная размалёўка прэсбітэрыя ў тэхніцы грызайль імітуе разнастайныя архітэктурныя формы: кесоны з разеткамі, ілюзіяністычныя купалы ў распалубках скляпенняў, фрыз з гірляндамі, раслінны арнамент. Ніжні ярус апсіды размаляваны накшталт паўратонды карынфскага ордэра з перадачай глыбіннай перспектывы архітэктурнай прасторы. Стылістыка роспісаў мае пераходны характар ад барока да класіцызму. Відавочна, што *пінскі касцёл бернардзінцаў найбольш позні помнік храмабудаўніцтва гэтага ордэна ў Вялікім княстве Літоўскім.*

* * *

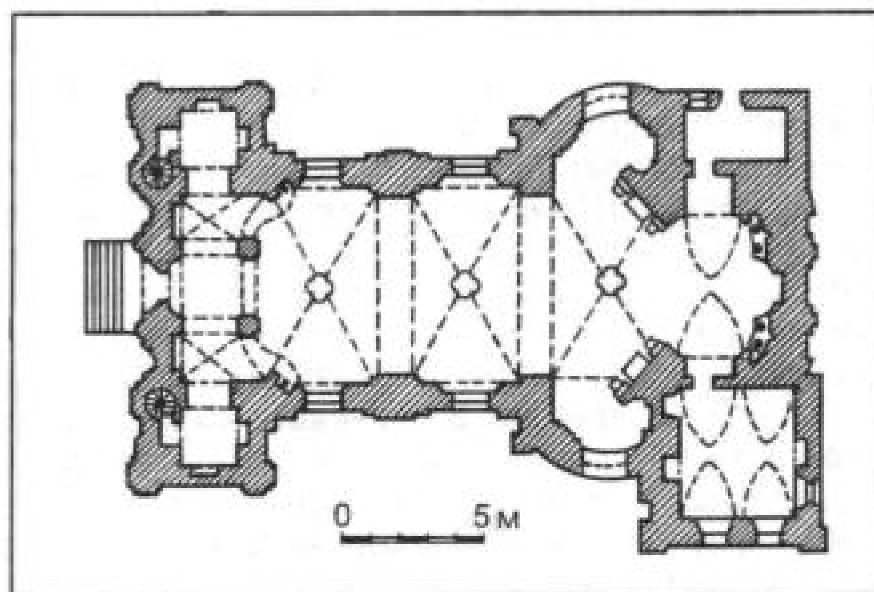
Яшчэ больш старажытны за ордэн бернардзінцаў на беларускіх землях «жабрацкі» ордэн францысканцаў ажыццяўляў сваю дзейнасць сярод бяднейшых пластоў насельніцтва [343, с. 102]. Магчыма таму храмабудаўніцтва гэтага ордэна (як паказвае разгляд) было пераважна драўляным (у перыяд ранняга барока пабудаваны толькі адзін мураваны комплекс францысканцаў у Гродне, а ў перыяд сталага барока — два: у Оршы і Пінску). Актыўнасць мураванага храмабудаўніцтва францысканцаў назіраецца ў апошняй трэці XVIII ст. на поўначы Беларусі, у віцебскім і гродзенскім рэгіёнах, і параўнальна з іншымі ордэнамі вызначаецца большай стылявой кансерватыўнасцю і стрыманасцю форм. Эталонам храма для іх з'яўлялася трохнефавая базіліка без трансепта (з 12 разгледжаных мураваных францысканскіх святынь да гэтага тыпу належаць 9, з іх — адна з трансептам). Нягледзячы на панаванне эстэтыкі позняга барока, базілікі францысканцаў мелі строгія прамавугольныя планы, простыя сячэнні слупоў і адзінкавыя падпружныя аркі скляпенняў. У наданні барочнага аблічча святыням найбольш пашыраным быў бязвежавы галоўны фасад з двух'ярусным чляненнем, гарызантальнымі цягамі на ўзроўні карнізаў бакавых і цэнтральнага нефаў, завершаны фігурным франтонам.

Сярод францысканскіх святынь да стылявой плыні віленскага барока можна аднесці толькі **касцёл Міхаіла Архангела ў Івянцы** (Валожынскі раён). У гістарычных звестках пра будаўніцтва мураваных івянецкіх касцёлаў (у XVIII ст. іх было два) шмат блытаніны: даныя,

г.п. Івянец. Касцёл Міхаіла Архангела ордэна францысканцаў. Агульны выгляд.

якія тычацца парафіяльнага Троіцкага касцёла (не захаваўся) [287, с. 93], часта адносяць да касцёла **францысканцаў**, а дату фундацыі апошняга прадстаўляюць як дату яго будаўніцтва і г.д. Кляштар францысканцаў з драўляным касцёлам заснаваны ў Івянцы ў 1702 г. стольнікам і падстаростам мінскім Тэадорам Антоніем Ваньковічам (фундуш пацверджаны Галоўным Літоўскім Трыбуналам 19. 11. 1704 г.) [365, с. 156]. Узвядзенне мураванага касцёла пачалося на ахвяраванні пляменніка фундатара Уладзіслава Тадэвуша Ваньковіча і мясцовых мяшчан-дабрачынцаў. Будаўніцтвам кіраваў (па розных крыніцах) айцец Альберцін альбо івянецкі мешчанін Ансельм Чаховіч (магчыма, гэта свецкае імя манаха) [11, с. 226]. Бакавы алтар у гонар Маці Божай Чанстахоўскай кансекраваны ў 1757 г. З гэтага вынікае, што ўзвядзенне муроў прыпадае на сярэдзіну XVIII ст., чаму адпавядае і квітнеючая «віленская» стылістыка збудавання. Яшчэ тры (з пяці) алтары асвячоны ў 1769 г. [264].

Архітэктурна-мастацкае вырашэнне івянецкага касцёла францысканцаў вызначаецца высокім прафесіяналізмам і разуменнем эстэтыкі позняга барока на агульнаеўрапейскім узроўні. Гэта дазваляе меркаваць, што да стварэння «абрысу» святыні і яе мураваных і стукавых алтароў далучыўся славуты І.К. Глаўбіц. Аднанефавы храм, перакрыты крыжастымі скляпеннямі на адзінкавых падпружных арках, з прамавугольнай апсідай прэсбітэрыя, мае аб'ёмна-прасторавую структуру ў выглядзе лацінскага крыжа. Велічны галоўны двухвежавы фасад-нартэкс як шырма закрывае неф, выступаючы за яго межы на шырыню ніжніх чацверыкоў вежаў, што дазваляе трактаваць яго як цалкам самастойную мастацкую кампазіцыю. Вышэй карніза нефа, які падзяляе фасад на ўстойлівую аснову і дынамічнае завяршэнне, ярусы вежаў пачынаюць імкліва змяншацца па памерах, што стварае моцную стэрэаскапічную перспектыву. Паміж ажурнымі шмат'яруснымі вежамі размешчаны



г.п. Івянец. Касцёл Міхаіла Архангела ордэна францысканцаў. План.

фігурны атыкавы франтон, аздоблены валютамі з «грабеньчыкамі» і дэкаратыўнымі вазамі-пінаклямі. Тыя ж матывы паўтораны па вуглах ярусаў вежаў. Фасадная сцяна мае трохмерную глыбінна-прасторавую будову з хвалістай паверхняй,

в. Гальшаны. Касцёл Іаана Евангеліста ордэна францысканцаў. Галоўны фасад.

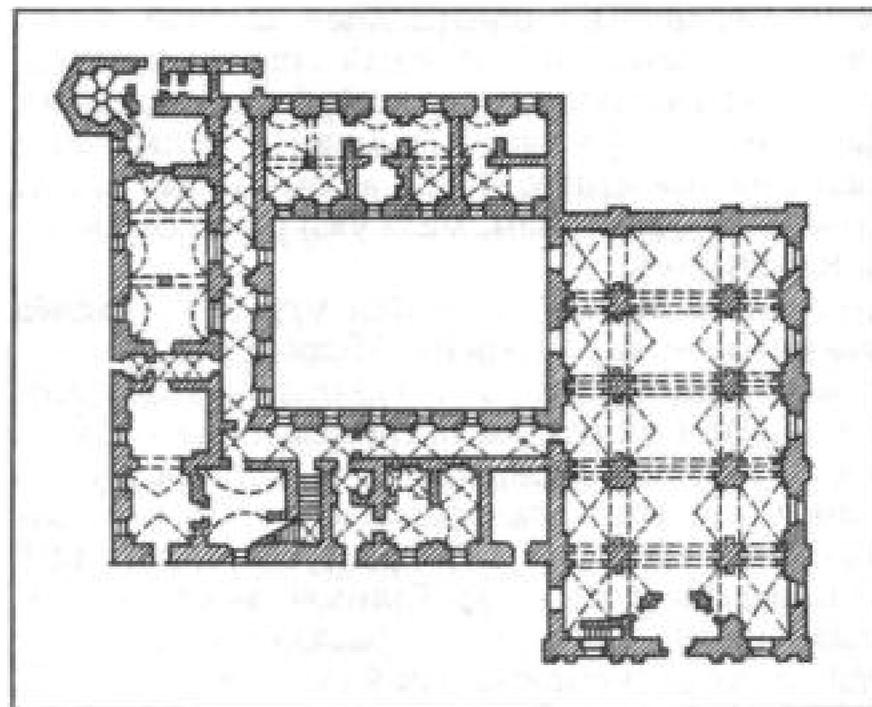
утворанай разнастайнай групоўкай пластычных дэталяў. Канфігурацыя ўсіх элементаў фасада вызначаецца вытанчанасцю і свабодным палётам фантазіі. Шмат у чым ён нагадвае фасад полацкага Сафійскага сабора. Франтону галоўнага фасада адпавядаюць фігурныя барочныя франтоны над алтаром і рамёнамі трансепта. Выпукла-ўвагнутая форма апошніх увогуле унікальная ў кантэксце беларускага сакральнага дойлідства. У плане бакавым часткам трансепта, дзе размешчаны капліцы Укрыжавання Хрыста і св. Ануфрыя, нададзена незвычайная валютападобная форма: яны нібыта самі сабой перацякаюць у прастору малітоўнай залы. Дыяганальныя развароты перадалтарных пілонаў і пластычны абрыс арганных хораў акрэсліваюць інтэр'ер кафалікона накшталт авала. Дастаткова прасторны і канструцыйна лагічны нартэкс адкрыты ў бакавыя памяшканні з вітымі ўсходамі ва ўнутраных вуглах вежаў. Тэктанічную дасканаласць збудавання некалькі парушаюць несіметрычныя сакрыстыі па баках прэсбітэрыя (відавочна, будавалі самі манахі) разам з двухпавярховым Т-падобным кляштарным корпусам і мураванай агароджай з барочнай брамай і прысадзістымі вежамі вакол усяго комплексу. Але яны надалі гэтаму архітэктурнаму шэдэўру высокага еўрапейскага ўзроўню самабытную мясцовую аўру.

У Навагрудку місія **ордэна францысканцаў** існавала ўжо ў 1323 г., што вынікае з пісьма вялікага князя літоўскага Гедэміна да папы рымскага [365, с. 330]. Першы драўляны касцёл тут быў пабудаваны імі ў 1434 г. Прынамсі на яго месцы па вул. Бернардзінскай да 1780 г. (дата асвячэння) на ахвяраванні Алены Радзівіл пабудаваны мураваны касцёл у стылі позняга барока, які ўяўляе сабою трохнефавую базіліку без трансепта, з пяцігранай апсідай прэсбітэрыя з сіметрычнымі сакрыстыямі па баках. Строгі «рамански» вобраз базілікі ў інтэр'еры падкрэсліваюць адзінкавыя падпружныя аркі і крыжовыя скляпенні травей бакавых нефаў. Вузкі бязвежавы фасад-нартэкс адзіны нёс у сабе элементы познебарочнай стылістыкі ў двух'ярусная дынамічнай групоўцы ордэра і фігурным атыкавым франтоне. У 1839 г.касцёл зачынены і да 1846 г. пераабсталяваны пад праваслаўную царкву, асвячоную ў гонар св. Мікалая (дзейнічае і зараз). Пасля пажару ў 1852 г. храм перабудаваны ў псеўдарускім стылі: барочны франтон на галоўным фасадзе заменены на званіцу, завершаную глухім драўляным васьмерыком з цыбулепадобнай галоўкай. Па баках увахода ў аб'ёме нартэкса размешчаны сіметрычныя вітыя ўсходы, якія вядуць у паддашак храма. Двухпавярховы Г-падобны мураваны кляштарны корпус са сціплымі фасадамі, пабудаваны адначасова з касцёлам, выкарыстоўваецца як жылы дом [11, с. 359; 106, с. 263].

Пасля грунтоўных комплексных архіўных і археалагічных даследаванняў беларускімі гісторыкамі і рэстаўратарамі канчаткова ўстаноўлена, што **касцёл Іаана Евангеліста ў в. Гальшаны** (Ашмянскі раён) ад падмуркаў нанава змураваны ў канцы 1770-х гг. [147; 152, с. 126]. Першы касцёл вядомы па гістарычных крыніцах з пачатку XVI ст., у другой палове стагоддзя ён быў

перададзены пад кальвінскі збор. Уладальнік Гальшан Павел Сапега вярнуў яго католікам і ў 1618 г. заснаваў пры ім **кляштар францысканцаў** [274, с. 223]. Паводле інвентара 1675 г. першы мураваны касцёл у Гальшанах быў аднанефавы, з дзвюма капліцамі: св. Францыска і фундатарскай, дзе знаходзілася надмагілле П. Сапегі і трох яго жонак з «пышным эпітафіумам» [312-I, с. 211], вырашанае накшталт алтара. На тым жа месцы манахі-францысканцы ўласнымі сіламі паставілі новы мураваны храм, які сваёй манументальнасцю і прастатой увасабляў ідэал ордэнскага храмабудаўніцтва. Гэта амаль антычная трохнефавая базіліка з простым прамавугольным планам і класічным базілікальным сячэннем. У ёй адсутнічае трансепт, канструкцыйна не вылучаны прэсбітэрый і сакрысты. Познебарочнае паходжанне збудавання выдаюць складаная канфігурацыя апорных слупоў, якія падтрымліваюць тонкія спараныя падпружныя аркі цыліндрычнага скляпення з распалубкамі, ілюзіяністычная размалёўка плоскай алтарнай сцяны і амаль ідэнтычныя галоўны і алтарны тарцовыя фасады базілікі. Даволі плоскасныя вертыкальныя і гарызантальныя чляненні галоўнага фасада дакладна адпавядаюць структуры базілікі, як гэта было ў перыяд ранняга барока, але тут ужо з'яўляюцца звязкі пілястраў, фігурныя абрысы франтонаў і аконных праёмаў, дэкаратыўныя манстранцыі.

На нашу думку, пры вонкавай лапідарнасці мас збудавання некалькі здробненую, рэзка прафіляваную канфігурацыю апорных слупоў і вытанчанасць падпружных арак у інтэр'еры францысканцы, відавочна, запазычылі ва уніяцкай царкве ў Барунах, пабудаванай у стылі віленскага барока да 1763 г. (усяго за 10 км ад Гальшан). Цікава параўнаць розныя семантыкасімвалічныя ідэі, закладзеныя ў аснову архітэктонікі гэтых збудаванняў. Калі сістэма перакрыццяў укарочанай базілікі уніяцкай царквы ўтварае папарна роўнаканцовы крыж, то францысканцы непасрэдна ўвасабляюць ідэю раннехрысціянскай базілікі. У інтэр'еры плоская алтарная сцяна сродкамі жывапісу ілюзорна пераўтворана ў паўкруглы прэсбітэрый з трох'яруснай алтарнай кампазіцыяй [361, с. 329]. У ніжнім ярусе прадстаўлены евангельскія сюжэты ў абрамленні архітэктурнага стафажу ў выглядзе паўратонды з калонамі карынфскага ордэра. Над ёю размешчана выява Іаана Евангеліста з яго сімвалам — арлом. Вышэй жывапісныя архітэктурныя формы расчыняюцца ў блакіт



в. Гальшаны. Касцёл Іаана Евангеліста і кляштар францысканцаў. План.

нябёсаў, дзе лунаюць анёлы з гербам фундатара. Сцены нефа ўверсе аперазаны вузкай галерэяй з драўлянай балюстрадай. Аздобу інтэр'ера дапаўняюць сем кулісных алтароў каля апорных слупоў, вырашаныя ў выглядзе архітэктанічных кампазіцый, і хоры з арганамі.

Роду Сапегаў належыць таксама фундацыя **кляштара францысканцаў у г. Сянно** (цэнтр раёна Віцебскай вобласці), які размяшчаўся на беразе аднайменнага возера, каля старажытнага замка бастыённага тыпу, узведзенага Л. Сапегам. Ён жа ў 1613 г. асадзіў тут францысканцаў[196, с. 398]. Мураваны касцёл св. Фартуната, па стылявых прыкметах, пабудаваны ў другой палове XVIII ст., да 1772 г. (вядома, што ў гэтым годзе сюды, па ініцыятыве князёў Агінскіх, прывезена з Рыма каштоўная рэліквія — мошчы св. Фартуната) [88-II, с. 127]. Пры кляштары існавала 4-класнае вучылішча для бедных. Касцёл часткова разбураны ў гады Вялікай Айчыннай вайны (знішчаны дах і скляпенні), а пасля канчаткова зруйнаваны. Вядомы з архіву М. Кацара. Гэта была строга прамавугольная ў плане трохнефавая базіліка са «свабодным» трансептам (роўным па шырыні кроку базілікі) і прамавугольным прэсбітэрыем з нізкімі сіметрычнымі сакрыстыямі па баках. Плоская алтарная сцяна і тарцы трансепта завяршаліся простымі трохвугольнымі франтонамі. Са сціпласцю і лапідарнасцю агульнай кампазіцыі кантраставаў пышны галоўны фасад, які па сваёй стылістыцы нагадваў віленскі касцёл св. Іаана, ство-

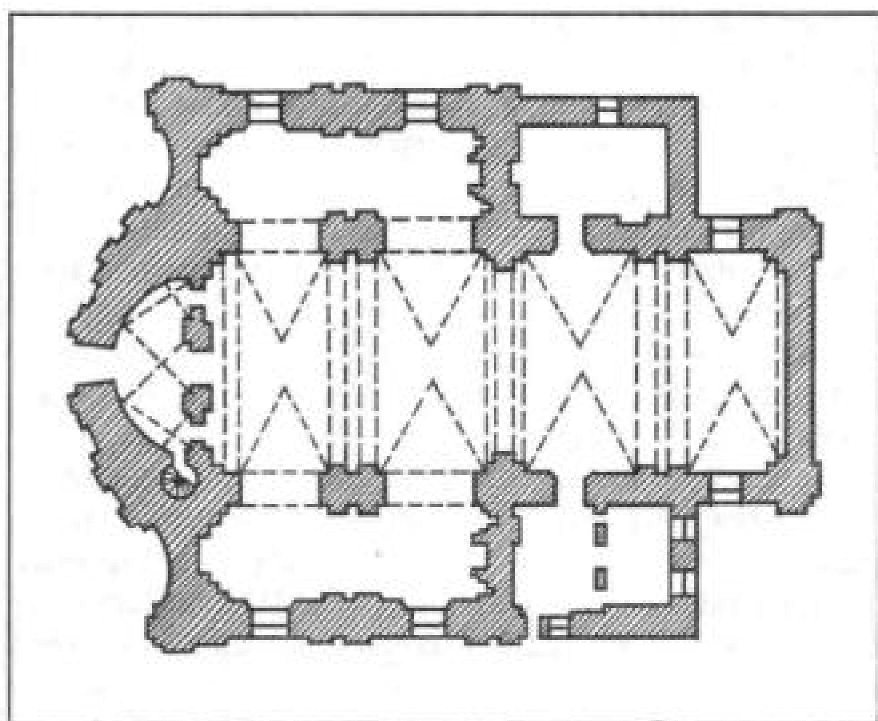
раны Глаўбіцам, з цэнтральнай часткай, вылучанай дынамічнай групоўкай спараных паўкалон, якія энергічна раскрапоўвалі антаблемент. Завяршэнне фасада, вырашанае ў выглядзе сплошчанага аднавежавага аб'ёму з накладным атыкавым франтонам, мела ўжо рысы барочнага класіцызму.

Да таго ж часу адносіўся мураваны **касцёл францысканцаў у в. Дзісна** (Міёрскі раён), пабудаваны каля 1773 г. Кляштар ордэна заснаваны тут каралём Стэфанам Баторыем яшчэ ў 1583 г. У 1882 г. касцёл перароблены пад праваслаўную царкву (знішчаны пажарам пасля апошняй вайны). Па сведчанні М. Маралёўскага, гэта быў аднанефавы храм з драўляным люстэркавым скляпеннем, бязвежавым фасадам і прысценнай алтарнай кампазіцыяй ў стылі ракако [361, с. 301]. Як бачым, *большасць мураваных францысканскіх святынь лакалізавана на Віцебшчыне.*

Кляштар францысканцаў у в. Удзела (Глыбоцкі раён), заснаваны ў 1642 г. вядомым у гэтым рэгіёне рэлігійным мецэнатам Язэпам Корсакам, доўгі час меў драўляныя будынкі. Мураваны **касцёл** закладзены ў 1766 г., кансекраваны ў 1791 г. у гонар **Бязгрэшнага Зачацця Дзевы Марыі** [291, с. 54]. Будаўніцтва кляштарнага корпуса завяршылася толькі ў 1805 г., але ўжо ў 1809 г. комплекс пацярпеў ад пажару [11, с. 471]. У 1837 г. касцёл істотна перабудаваны ў стылі позняга класіцызму: зменены характар пакрыцця і завяршэння галоўнага фасада, а таксама афармленне інтэр'ера, дзе адзінай барочнай прыкметай застаўся крывалінейны абрыс арганных хораў. Па тэктанічнай схеме — гэта прамавугольная ў плане трохнефавая базіліка з паўкруглым алтарным завяршэннем цэнтральнага нефа і сіметрычнымі сакрыстыямі па баках. Тут, аднак, цэнтральны неф не мае верхняга асвятлення і ўсе нефы накрыты агульным пакатым класіцыстычным дахам, што надае збудаванню важкую манументальнасць і структуру «схаванай» базілікі. Познебарочны характар святыні выдавочны толькі ў ніжняй частцы галоўнага фасада-нартэкса, які да 1809 г. завяршаўся дзвюма вежамі і фігурным франтонам. Паверхні фасада нададзена барочная хвалістасць і вытанчаная нюансіроўка святла і ценю з дапамогай разгорнутых пад вострым вуглом пілонаў, аздобленых пілястрамі вялікага ордэра.

Аналагічныя прыёмы фарміравання структуры галоўнага фасада можна назіраць у шэрагу святынь полацка-віцебскага рэгіёну: касцёлах дамініканцаў у Смалянах, Друі, Дунілавічах, Полацку, уніяцкай царкве ў Талачыне, з чаго вынікае, што гэта была дастаткова пашыраная, амаль знакавая адметнасць мясцовага познебарочнага храмабудаўніцтва, ужо «постглаўбіцкага» перыяду. Хутчэй за ўсё падобную структуру

в. Удзела. Касцёл Бязгрэшнага Зачацця Дзевы Марыі ордэна францысканцаў. Агульны выгляд.



в. Грыневічы. Касцёл св. Іаана Хрысціцеля ордэна францысканцаў. План.

галоўнага фасада меў касцёл св. Антонія кляштара францысканцаў у Полацку (змураваны ў 1763 — 1775 гг.), які ўяўляў сабою трохнефавую базіліку з двухвежавым фасадам і познебарочнай стукавай аздобай інтэр'ера (знішчаны пажарам у 1861 г.). Кляштар францысканцаў існаваў тут з 1628 г. па фундацыі Тэафіла і Хрысціны Храпавіцкіх (скасаваны ў 1833 г.). Двухпавярховы кляштарны корпус змураваны ў 1778 г. [11, с. 398].

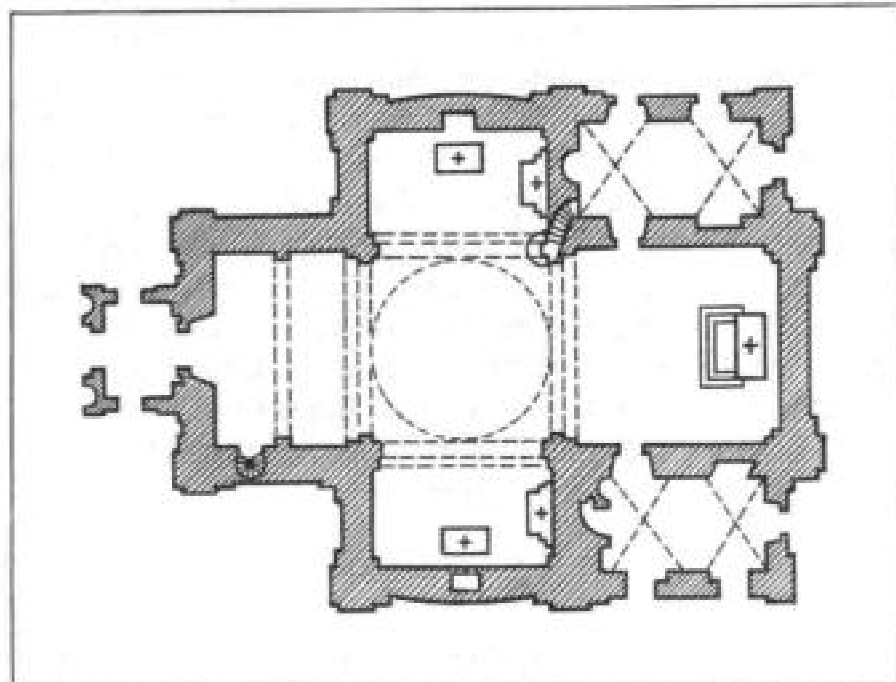
Даволі незвычайны, у параўнанні з разгледжанымі помнікамі віцебскага рэгіёну, узор познебарочнай архітэктуры прадстаўляе **касцёл Іаана Хрысціцеля пры кляштары францысканцаў у в. Грыневічы** (Свіслацкі раён), змураваны да 1792 г. [11, с. 189; 106, с. 287—288]. Па архітэктанічнаму тыпу — трохнефавай базілікі з бязвежавым фасадам і прамавугольным прэсбітэрыем — гэты касцёл нічым прынцыпова не адрозніваецца ад разгледжаных вышэй францысканскіх святынь, але суадносіны частак яго агульнай кампазіцыі зусім іншыя. Уласна базіліка надзвычай кароткая — усяго два крокі слупоў складанай канфігурацыі са спаранымі падпружнымі аркамі цылінрычных скляпенняў. Вялікі прэсбітэрый па ўсіх параметрах (шырыня, вышыня і нават даўжыня) роўны цэнтральнаму нефу і звонку з'яўляецца яго натуральным працягам. Бакавыя нефы, наадварот, вельмі вузкія і нізкія параўнальна з цэнтральным, аддзелены ад апошняга прысадзістымі аркадамі, што падкрэслівае яго дамінантную ролю ў кампазіцыі. Адметную будову мае таксама галоўны фасад святыні, які магутным паўкружжам ахоплівае цэнтральны неф, утвараючы нартэкс сегментнай формы з арганнымі хорамі і вітымі ўсходамі ў тоўшчы сцяны (накшталт мінскага касцёла бернардзінцаў). На тарцах бакавых нефаў сцяна фасада, наадварот, прагнута ў глыбіню, утвараючы паверхню трайчастай крывізны. Гэтая цякучая пластычная пуката-ўвагнутая павярхня мае плоскасны ордэрны дэкор, размешчаны ў два ярусы, і завершана фігурным атыкавым франтонам. Пры рэканструкцыі касцёла пад праваслаўную царкву ў 1870 г. над фасадам маляўнічага абрысу ўзвялі пяць цыбулепадобных галовак (можна бачыць на фотаздымку Я.Балзункевіча, пачатак XX ст.). Мастацкая адметнасць святыні ў «нізавым» мясцовым бачанні барочнай эстэтыкі, што было ўласціва ордэну францысканцаў, набліжанага да простага люду.

* * *

Мураванае храмабудаўніцтва чатырох найбольш пашыраных на беларускіх землях «жабрацкіх» каталіцкіх ордэнаў: кармелітаў, дамініканцаў, бернардзінцаў і францысканцаў, у XVIII ст. было актыўным і масавым, мела рэпрэзентатыўны познебарочны характар і высокі архітэктурна-мастацкі ўзровень. Іх святыні, якія сумяшчалі звычайна функцыі кляштарных і парафіяльных касцёлаў, патрабавалі значнай умяшчальнасці і ў большасці выпадкаў па архітэктанічнаму тыпу былі трохнефавымі базілікамі з рознымі варыянтамі ў вырашэнні галоўных фасадаў, алтарных частак і трансептаў. Святыні менш пашыраных, але эканамічна моцных каталіцкіх ордэнаў, а таксама парафіяльныя звычайна былі аднанефавыя, больш сціплыя па памерах, аднак, у сваёй стылявой эвалюцыі ішлі дакладна ў фарватэры флагманаў эстэтыкі позняга барока. З пункту гледжання глыбіні пранікнення эстэтыкі барочнага класіцызму парафіяльныя касцёлы ў апошняй трэці XVIII ст. нават апярэджвалі ордэнскія, што можна тлумачыць больш мабільнымі і прагрэсіўнымі сацыяльнымі інтэнцыямі свецкіх фундатараў, арыентацыяй іх на новыя мастацкія патрабаванні часу.

У кантэксце каталіцкага храмабудаўніцтва перыяду позняга барока па шэрагу кампазіцыйных і тыпалагічных характарыстык можна вылучыць цэнтральна-палескую групу. Яе пачынае **касцёл бенедыкцінцаў у в. Гарадзішча** (Пінскі раён), узарваны немцамі пры адступленні ў 1944 г. Гісторыю помніка даследавала С.Адамовіч [2],

якая знайшла шматлікія архіўныя дакументы: візіты, фундушы, фотаздымкі і абмерныя чарцяжы 1869 г. [НГАБ, ф. 1781, воп. 27, спр. 281]. Кляштар у Гарадзішчы для запрошаных з італьянскага манастыра Монта-Касіна манахаў заснаваў у 1659 г. ваявода полацкі (ці трокскі) Ян Караль Копец [365, с. 288]. У хуткім часе (да 1662 г.) узведзены драўляны кляштарны комплекс, пры якім існавалі школа, шпіталь і бібліятэка, а ў 1671 г. віленскім біскупам Аляксандрам Сапегам заснавана парафія. Вядома, што мураваны касцёл будаваўся на працягу 30 гадоў на сродкі манастыра і намаганнямі яго прыёра Станіслава Кяшкоўскага, кансекраваны ў гонар **св. Ганны** 19 чэрвеня 1775 г. Аздабленне інтэр'ера працягвалася і надалей: у 1790—1802 гг. ён быў цалкам размаляваны сюжэтным, архітэктурна-ілюзіяністычным і арнаментальным фрэскавым жывапісам «добрага італьянскага пісьма» [НГАБ, ф.1781, воп. 27, спр. 259, л.198].



в. Гарадзішча. Касцёл св. Ганны ордэна бенедыкцінцаў. План.

Касцёл, які быў «нараўні з лепшымі італьянскімі касцёламі» [347, с. 26], меў аднанефавую крыжовую ад аснавання кампазіцыю ў выглядзе лацінскага крыжа (42 × 31 локаць па восях). Паколькі яго закладанне прыпадае, верагодна, на 1740-я гг., па часе будаўніцтва і архітэктурнай тыпалогіі ён у найбольшай ступені набліжаецца да івянецкага касцёла францысканцаў. Але пры агульнай сімваліка-семантычнай тэктоніцы «лацінскага» крыжа ў івянецкім касцёле прэваліруе барочная трактоўка кампазіцыі, скіраванай да манументальнага двухвежавага галоўнага фасада, сяродкрыжжа не акцэнтавана, рамёны трансепта накрыты больш нізкімі дахамі і г.д. У гарадзішчанскім касцёле ідэя «лацінскага» крыжа гучыць больш моцна і выразна, да таго ж падкрэслена арыентацыяй алтара на захад. Уся кампазіцыя сцягваецца вузлом на сяродкрыжжы, завершаным шмат'яруснай барочнай «банькай», якая дамінуе ў сілуэце (бачна на малюнку Н.Орды з выявай комплексу бенедыкцінскага кляштара). Завяршэнне было знята ў 1899 г., затым адноўлена ў 1920-я гг. Тарцы перакрыжаваных дахаў закрывалі аднолькавыя фігурныя франтоны. Вонкавая архітэктурная пластыка (параўнальна з пышнай аздобай інтэр'ера) адносна сціплая і стрыманая. Сілуэтную панараму комплексу ажыўляла невысокая класіцыстычная брама-званіца з вытанчаным спічастым завяршэннем, узведзеная на мяжы XVIII—XIX ст.

Крыжовым ад падмуркаў быў таксама касцёл Святога Крыжа (таго ж ордэна бенедыкцін-

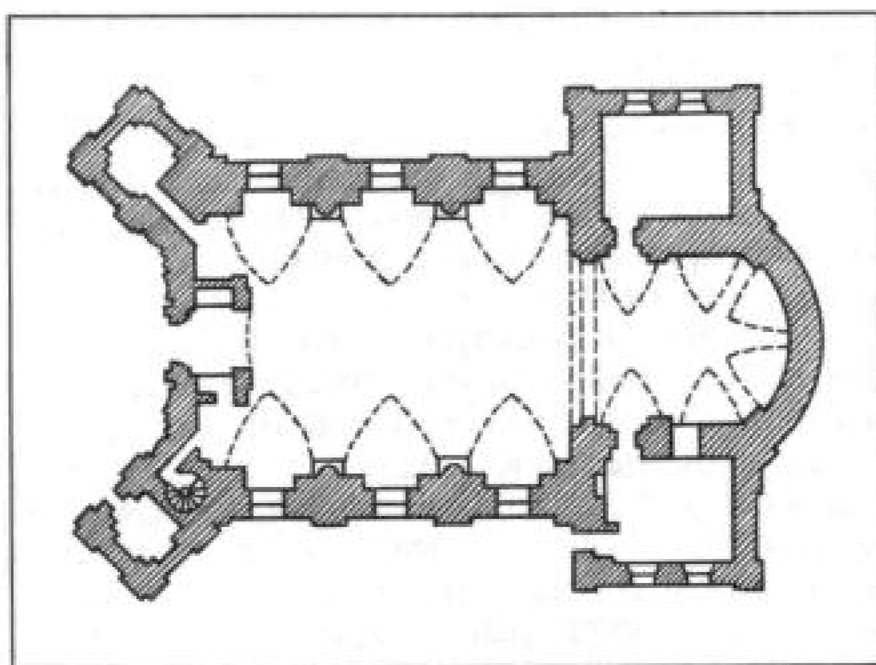
в. Гарадзішча. Касцёл св. Ганны ордэна бенедыкцінцаў. Інтэр'ер. Здымак 1930-х гг.

в. Лужкі. Касцёл Міхаіла Архангела ордэна піяраў. Галоўны фасад.

цаў), які знаходзіўся ў лесе пад Нясвіжам, заснаваны тут у 1673 г. на фундуш гетмана ВКЛ Міхала Карла Радзівіла [НГАБ, ф. 1787, воп. 27, спр. 283, арк. 1, 6, 10]. Мураваны касцёл (замест першага драўлянага) узведзены ў сярэдзіне XVIII ст., кансекраваны ў 1766 г. біскупам віленскім Т.Зянковічам. Ён меў у плане лацінскі крыж, роўнавысокія неф і трансепт з невялікай вежачкай на сяродкрыжжы, крухту пры ўваходзе і «цудоўны» інтэр'ер з арганамі [365, с. 309; 394, с. 46]. У 1793 г. моцна пацярпеў ад пажару, знішчаны ў XX ст.

У другой палове XVIII ст.пашырылася дзейнасць ордэна піяраў, які пераняў эстафету ў сферы адукацыі ад езуітаў (пасля скасавання ордэна). Аднак у архітэктурнай спадчыне позняга барока піяры пакінулі няшмат мураваных помнікаў (да нашага часу дайшоў толькі адзін). **Касцёл піяраў у в. Лунін** пад Пінскам, пабудаваны па фундацыі 1749 г. кашталяна полацкага Валерыяна Жабы, быў «вельмі ладны стылёва» [365, с. 292]: аднанефавы, з дзвюма вежамі, разгорнутымі дыяганальна да плоскасці галоўнага фасада [361, с. 30]. Відавочна, што ён меў тую ж архітэктоніку, што і **касцёл Міхаіла Архангела ў в. Лужкі** (Шаркаўшчынскі раён), фундаваны ў 1744 г. таксама В. Жабам, прыхільнікам і патронам гэтага ордэна, а змураваны да 1756 г. [338, с. 62]. Пры кляштары існавала 3-класная школа, у 1793 г. пераўтворана ў 4-класнае павятовае вучылішча (зачынена ў 1832 г. за ўдзел выкладчыкаў у паўстанні). Міхайлаўскі касцёл у 1843 г. прыстасаваны пад праваслаўную царкву, з 1988 г. дзейнічае па першапачатковым прызначэнні.

Гэты помнік быў узведзены амаль у адзін час з касцёлам дамініканцаў у Забелах-Валынцах, з якім яны рэгіянальна і стылістычна блізкія. Лужкоўскі касцёл таксама адзін з найбольш яркіх узораў віленскага барока. Пры простай аднанефавай тэктоніцы аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя збудавання надзвычай дынамічная і выразная [104, с. 461]. Да кампактнага нефа, перакрытага цыліндрычным скляпеннем з распалубкамі, але без падпружных арак, далучана больш нізкая апсіда прэсбітэрыя з лучковай алтарнай сцяной і сіметрычнымі сакрыстыямі па баках. Вышыні дахаў дынамічна нарастаюць ад алтара да шмат'ярусных «тэлескапічных» вежаў на галоўным фасадзе. Чацверыковыя аб'ёмы вежаў разгорнуты ад аснавання дыяганальна да сцен нефа, ствараючы трапецападобную глыбінна-прасторавую структуру фасада — велічную тэатральную дэкарацыю, прызначаную



в. Лужкі. Касцёл Міхаіла Архангела ордэна піяраў. План.

ўразіць і захапіць верніка. Аптычна-ілюзіяністычны і эмацыянальна-мастацкі эфект узмацняецца надзвычай вытанчанымі экспрэсіўнымі прапорцыямі ярусаў вежаў і архітэктурнага ордэра.

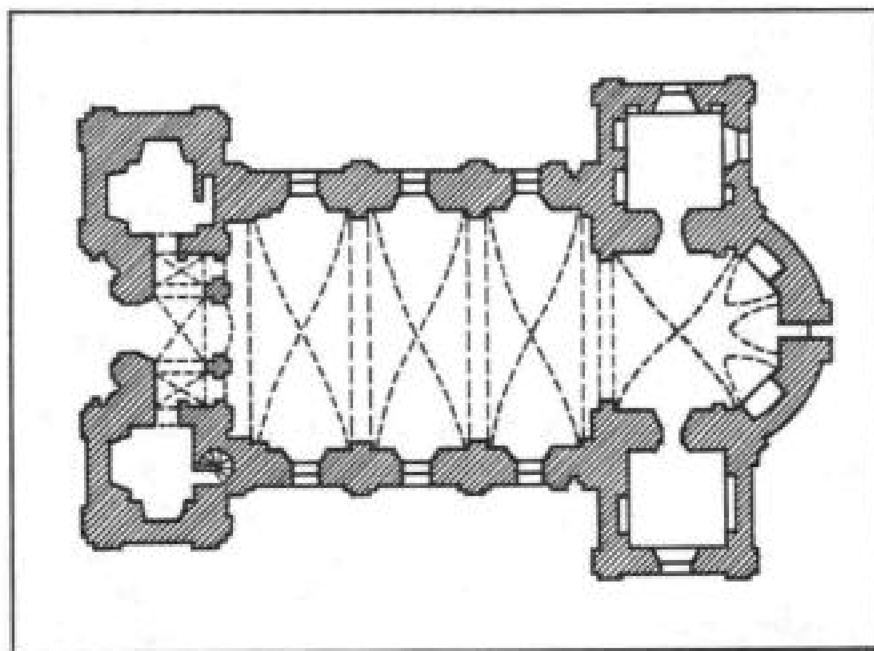
в. Германавічы. Касцёл Звеставання Дзеве Марыі. Галоўны фасад.

Падобны разварот вежаў, але ў спалучэнні з выпуклай цэнтральнай часткай фасада, ужыты крыху раней, у 1733 — 1738 гг. архітэктарам Якубам Фантана у касцёле бенедыкцінак у Драгічыне (на Беласточчыне).

У інтэр'еры лужкоўскага касцёла ў выніку канструкцыйнай і кампазіцыйнай незалежнасці вежаў нартэкс адсутнічае: вылучаны толькі невялікі ўваходны тамбур. Над ім месцяцца арганныя хоры з хвалістай агароджай, што злучаюць паміж сабою вежы, у адной з якіх размешчаны вітыя ўсходы. Для ўспрыняцця распора скляпення даволі вялікага пралёту (пры адсутнасці падпружных арак) падоўжныя сцены нефа ўмацаваны магутнымі разгрузачнымі аркамі, абапёртымі на шырокія пілоны, якія, каб візуальна замаскіраваць іх масіўнасць, дэкараваны паўкалонамі на п'едэсталах з фантазійнымі капітэлямі, скампанаванымі з лісця аканта, валют і галовак пуцці. Паверхні скляпенняў, прасценкаў і аконных ніш аздоблены фрэскавай размалёўкай. Архітэктурна-мастацкі вобраз гэтага невялікага па абсалютных памерах вясковага храма вызначаецца маляўнічасцю і экспрэсіяй кампазіцыі, прафесійным і ўдалым выкарыстаннем ілюзіяністычных прыёмаў позняга беларускага барока, багатым сінтэзам мастацтваў.

Касцёл ордэна піяраў існаваў таксама **ў Віцебску**, у Задзвінні (на правым беразе Заходняй Дзвіны). Ён заснаваны ў 1751 г. Андрэем Свіршчэўскім і яго жонкай Ганнай (з Лапаў). На плане горада канца XVIII — пачатку XIX ст. касцёл паказаны мураваным, у інвентары 1818 г. таксама апісаны як мураваны з дзвюма вежамі і купалам з крыжам [НБВУ. АР, ф. 4, спр. 2813]. Адпаведна плану ён быў аднанефавы, з паўкруглай апсідай прэсбітэрыя і сіметрычнымі сакрыстыямі па баках. Галоўны фасад гэтай познебарочнай святыні, які выступаў за межы нефа, можна бачыць на акварэлі І. Пешкі таго ж часу, у далечыні за Багаяўленскай царквой [219, с. 259]. Вежы над карнізам нефа мелі ўсяго адзін, але высокі ярус і завяршаліся шмат'яруснымі фігурнымі «банькамі». Яшчэ дзве манументальныя мураваныя святыні ордэна піяраў — касцёл св. Іосіфа ў Лідзе (1797—1825) і касцёл св. Тэрэзы ў Шчучыне (1826—1829) — узведзены ўжо цалкам у стылі класіцызму.

Касцёл піяраў у Лужках адкрывае *цэлы куст аднанефавых святынь з двухвежавым галоўным*

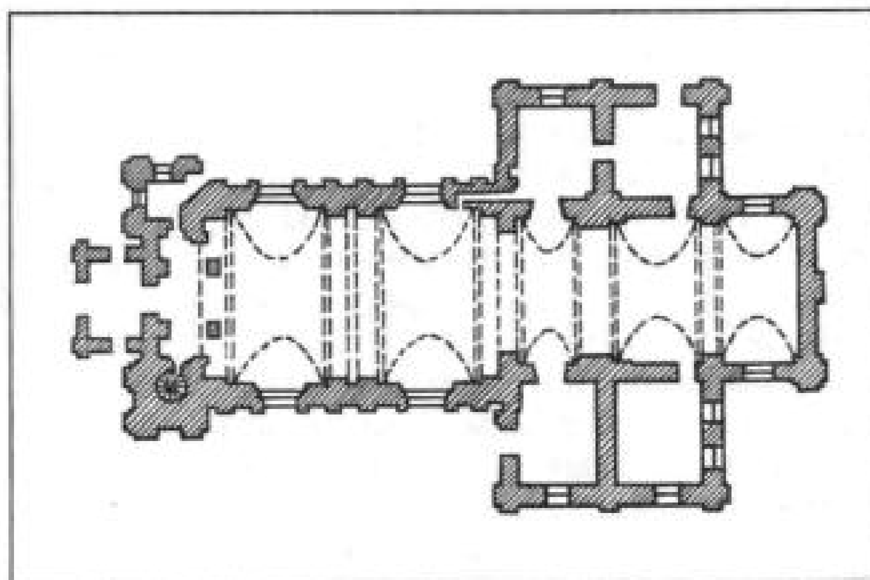


в. Германавічы. Касцёл Звеставання Дзеве Марыі. План.

в. Варняны. Касцёл св. Юр'я. Галоўны фасад.

фасадам у стылі позняга барока, пераважна парафіяльных. Рэгіянальна і стылістычна да яго набліжаецца размешчаны на адлегласці ўсяго 10 км больш позні **касцёл Звеставання Дзеве Марыі ў в. Германавічы** (Шаркаўшчынскі раён), змураваны ў 1770—1787 гг. па фундацыі Ігната Шырыны [НБВУ. АР, ф. 4, спр. 266]. У абедзвюх святынях прыдзісненскага рэгіёну назіраецца завяршэнне цэнтральнай часткі фасада двух'ярусным атыкавым франтонам. Гэтым прыёмам дасягаецца імітацыя (пры аднанефавай структуры і двухвежавым фасадзе) прапорцый і рытмаў гарызантальных і вертыкальных чляненняў, характэрных для познебарочных трохнефавых базілік, а таксама надаецца большая рэпрэзентатыўнасць камерным вясковым храмам. Аптычна ствараецца ўражанне надзвычайнай выцягнутасці і вертыкалізму прапорцый, амаль гатычнай ўзнёсласці мастацкага вобраза. У германавіцкім касцёле пластыка фасада з заглыбленай цэнтральнай часткай, завершанай франтонам, тэлескапічная будова ажурных ярусаў вежаў, што выступаюць за межы нефа, больш стрыманая ў параўнанні з папярэднікам. Ніжні ярус атыкавага франтона дэкараваны дадаткова накладным трохвугольным франтончыкам і руставаным абрамленнем акна ў цэнтры, што надае яму рысы барочнага класіцызму. Больш позняе паходжанне відавочна і ў сістэме перакрыццяў: неф перакрыты крыжастымі скляпеннямі з адзінкавымі падпружнымі аркамі, якія пераходзяць ў канеліраваныя пілястры. Фрыз антаблемента, які апярэзвае неф, аздоблены рэльефнымі выявамі пуцці і раслінным арнаментам. Над нартэксам укампанаваны крывалінейныя ў плане арганныя хоры, агароджа якіх упрыгожана ляпным картушам з выявамі музычных інструментаў. Верхнія часткі сцен і падпружныя аркі аздоблены фрэскавай размалёўкай, у якой пераважаюць раслінныя матывы.

Вытанчаны да экзальтаванасці прапарцыянальны лад кампазіцыйна незалежных ад агульнай тэктонікі храма галоўных фасадаў характэрны для многіх святынь завяршальнай фазы барока. Вельмі блізкую да германавіцкага касцёла структуру фасада мае парафіяльны **касцёл св. Юр'я ў в. Варняны** (Астравецкі раён), пабу-



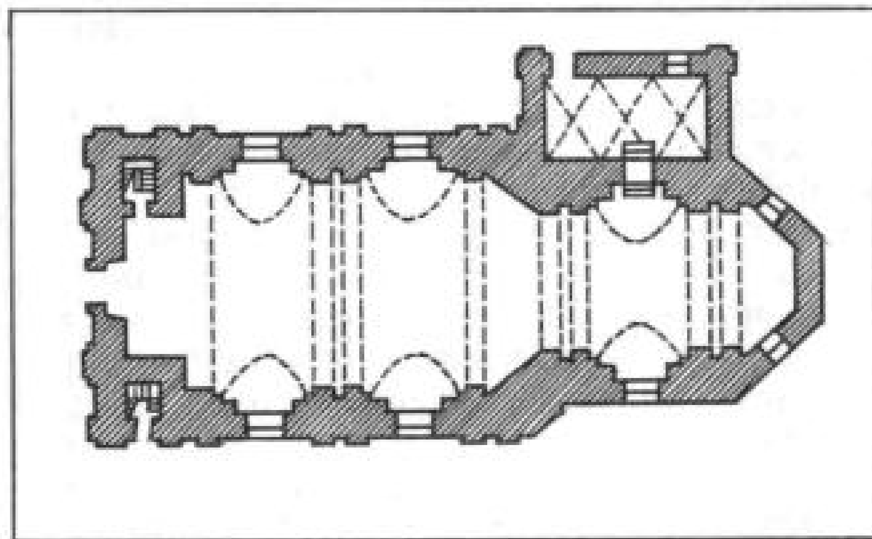
в. Варняны. Касцёл св. Юр'я. План.

даваны ў 1767—1769 гг. па фундацыі ўладальніцы мястэчка Марыі Абрамовіч [НБВУ. АР, ф. 4, спр. 2607], кансекраваны біскупам віленскім Т. Зянковічам [291, с. 123]. Святыня задумана як кампазіцыйная дамінанта унікальнага ансамб-

в. Быстрыца. Крыжаўзвіжанскі касцёл. Выгляд алтарнай часткі.

ля забудовы цэнтра мястэчка. Храм размешчаны па падоўжнай планіровачнай восі трапецападобнай плошчы і замыкае яе стэрэаскапічную перспектыву, узмоцненую дыяганальным разваротам пастаўленых па баках касцёла сіметрычных двухпавярховых камяніц, дзе мясціліся плябанія і дом аптэкара. Паводле інвентароў вядома, што размешчаная перад касцёлам брама раней была ўпрыгожана барочнай скульптурай [361, с. 314—315]. На процілеглым заходнім баку плошчы знаходзіўся палацава-паркавы комплекс уладальнікаў мястэчка, разбураны ў першую сусветную вайну. Асноўны акцэнт у ансамблі зроблены на мастацкай распрацоўцы галоўнага двухвежавага фасада касцёла, які вызначаецца пластычнасцю і ажурнасцю сілуэта. Заглыбленая цэнтральная частка завершана двух'ярусным атыкавым франтонам. Шмат'ярусныя чацверыковыя вежы маюць увагнутую паверхню прасценкаў паміж звязкамі вуглавых пілястраў, што стварае тонкую нюансіроўку падаючых і слізгаючых ценяў. Імклівасць вертыкальных ліній супакойвае мяккі малюнак цякучых абрысаў. Неф святыні падзелены сістэмай пілястраў і спараных падпружных арак на дзве часткі, перакрытыя цыліндрычнымі скляпеннямі з распалубкамі. Амаль роўная з нефам па даўжыні прамавугольная апсіда прэсбітэрыя мае аналагічнае скляпенне, але больш інтэнсіўны рытм падпружных арак. Па баках прэсбітэрыя размешчаны нізкія сіметрычныя аб'ёмы сакрыстый. Над нартэксам укампанаваны арганныя хоры з пластычным хвалістым абрысам агароджы.

Пэўныя паўторы і запазычанні ў касцельнай архітэктуры позняга барока заўсёды творча перапрацоўваліся і стваралі роднасныя і адначасова адметныя формаўтварэнні. Парафіяльны **Крыжаўзвіжанскі касцёл у в. Быстрыца** (Астравецкі раён) знаходзіцца блізка ад Варнян (каля 10 км). Яго заснаванне, па фундацыі караля Жыгімонта І Старога, адносяць да 1523 г., але існуючы мураваны храм узведзены ў 1760—1761 гг. [291, с. 124], у 1863 г. — прыстасаваны пад праваслаўную царкву, у 1926 г. — рэканструяваны. З суседнім варнянскім касцёлам яго аб'ядноўвае двухчасткавае чляненне нефа сістэмай спараных падпружных арак і пілястраў. Трэба адзначыць, што падзел нефа на дзве травеі ў беларускім сакральным дойлідстве з'ява даволі рэдкая: звычайна неф візуальна і канструкцыйна падзяляецца на тры часткі, зрэдку — на чатары. У быстрыцкім касцёле энергічная крапоўка сцен шырокімі пілонамі са спаранымі канеліраванымі пілястрамі сваім ступеньчатым абрысам надае травеям і ўсяму нефу форму авала, у выніку атрымоўваюцца два авалы ў адным [106, с. 86]. Скошаныя вуглы нефа накіроўваюць рух прасторы да пяціграннай апсіды, якой унутры таксама нададзены авальны абрыс. Матыў авала



в. Быстрыца. Крыжаўзвіжанскі касцёл. План.

падкрэслівае незвычайная двух'ярусная архітэктанічная алтарная кампазіцыя, выкананая са стука карычневатага колеру з пазалотай. У ніжнім ярусе прастору апсіды ахопліваюць шырокія, гладкія, як люстра, панелі ў ракайльнай абрамоўцы, на фоне якіх выразна выглядаюць магутныя познебарочныя драўляныя скульптуры апосталаў. Ракайльныя картушы аздабляюць таксама крывалінейную агароджу арганных хораў. Параўнальна з інтэр'ерам пластыка вонкавых фасадаў даволі стрыманая. Вузкая пласціна двухвежавага фасада-нартэкса не выступае за межы нефа, але ён пры гэтым не выглядае заціснутым: дакладна разлічаныя прапорцыі ствараюць уражанне манументальнасці і велічы. Ніжнія чацверыкі вежаў вылучаны на фасадзе звязкамі пілястраў, прасценкі паміж імі маюць увагнутую паверхню. Два верхнія чацверыкі вежаў выглядаюць мурававымі карункамі на фоне неба, дзякуючы маляўнічым абрысам скразных праёмаў, вуглавых пілястраў-валют і вытанчаных двух'ярусных купалкоў. Руставаныя п'едэсталы ордэрных пілястраў і трохвугольны франтон над лучковым уваходным парталам надаюць фасаду рысы барочнага класіцызму. Строгі атыкавы франтон над цэнтральнай часткай фасада — відавочна, вынік пазнейшай рэканструкцыі.

в. Гайна. Касцёл св. Хрыстафора. Галоўны фасад. Здымак пачатку XX ст.

Як выглядаў познебарочны франтон фасада быстрыцкага касцёла можна ўявіць па фотаздымку пачатку XX ст. стылістычна блізкага да яго фасада парафіяльнага **касцёла ў в. Гайна** (Лагойскі раён). Каталіцкая парафія тут — адна з сямі першых на беларускіх землях, заснаваных вялікімі князямі літоўскімі Ягайлам і Вітаўтам у 1387 г. Мураваны касцёл закладзены ў 1781 г. тутэйшым пробашчам Міхалам Цыдзікам, кансекраваны ў 1788 г. біскупам суфраганам жмудскім Тадэвушам Букатым [287, с. 17—18]. У 1866 г.касцёл перададзены пад праваслаўную Успенскую царкву, разбураны ў першую сусветную вайну.

Гайнаўскі касцёл уяўляў сабою «схаваную» трохнефавую базіліку, усе нефы якой былі накрыты агульным дахам. Вялікую мастацкую каштоўнасць меў цудоўны познебарочны фасад святыні з гарманічнымі суадносінамі ажурных вежаў і двух'яруснага фігурнага атыкавага франтона, які завяршаў цэнтральную частку. Яго непаўторны далікатна-гарэзлівы малюнак надаваў фасаду надзвычайную прывабнасць, разам з вытанчанымі тонкапрафіляванымі ордэрнымі элементамі, якія пад вострымі вугламі раскрапоўвалі паверхню, надаючы ёй лагодную хвалістасць. У інтэр'еры, як паведамляе клерыкальны краязнаўца Я. Барэйка-Ходзька, чатыры слупы аддзялялі капліцы ад нефа, а ў ім пяць алтароў, якія былі намаляваны «аптычна на муры». Галоўны алтар прысвечаны Унебаўзяццю Дзевы Марыі, на хорах былі арганы на 12 галасоў.

Аднанефавую структуру з хвалістым двухвежавым фасадам першапачаткова меў парафіяльны **Троіцкі касцёл у Глыбокім**, закладзены ў 1764 г. насупраць касцёла кармелітаў босых, пабудаванага ў стылі «сармацкага» барока і перабудаванага (адным з першых) у стылі віленскага да 1735 г. Каталіцкая парафія была заснавана ў мястэчку ваяводам мсціслаўскім Язэпам Корсакам у 1642 г., адначасова з кармеліцкім кляштарам [НБВУ. АР, ф. 4, спр. 2625]. Мураваны Троіцкі касцёл кансекраваны ў 1783 г. біскупам Пятром Тачылоўскім [291, с. 54]. Франтальная выява аўтэнтычнага галоўнага фасада гэтай познебарочнай святыні адлюстравана на фотаздымку пачатку XX ст. Пластычнае вырашэнне яго ніжняй часткі дастаткова тыповае ў параўнанні з іншымі святынямі таго часу. Адметным

было завяршэнне фасада ў выглядзе роўнавысокіх атыкавага франтона і бакавых вежаў, накрытых пукатымі купаламі. Вежы мелі ўсяго адзін ярус вышэй цягі антаблемента, што надавала прапорцыям фасада пэўную прысадзістасць.

Глыбокае. Троіцкі касцёл. Здымак пачатку XX ст.

Аднак па яго паверхні струменіўся сапраўдны дождж вертыкальных ліній, нагадваючы тэатральную заслону, за якой хаваўся аднанефавы храм невялікіх памераў. Калі ў 1878 г. суседні касцёл кармелітаў быў пераасвячоны ў праваслаўную царкву Раства Багародзіцы, узнікла патрэба пашырыць парафіяльны касцёл св. Тройцы. Пасля яго рэканструкцыі ў 1902—1908 гг., ажыццёўленай архітэктарам Ю.Заро [11, с. 149], застаўся толькі прыгожы барочны фасад папярэдняй святыні, над якім узведзены верхнія ярусы вежаў тэлескапічнай будовы (удала карэкціруе яго аптычнае ўспрыманне). За вузкай пласцінай фасада-нартэкса цалкам нанава ўзведзена трохнефавая крыжовая базіліка са «свабодным» трансептам і выцягнутай апсідай прэсбітэрыя, завершанай фігурным франтонам над паўкруглай алтарнай сцяной. У верхнім сячэнні збудаванне мае форму лацінскага крыжа і ўвасабляе ідэю «ўзорнай» каталіцкай святыні часоў Рэчы Паспалітай, надзвычай прафесійна імітуючы стылістыку віленскага барока. Са старога касцёла ў новы перанесены тры познебарочныя драўляныя алтары. Архітэктанічная кампазіцыя галоўнага з іх вырашана ў ніжнім ярусе дынамічна згрупаванымі калонамі карынфскага ордэра з інтэнсіўна раскрапаваным антаблементам, упрыгожана велічнымі рухавымі скульптурамі апосталаў Пятра і Паўла і завершана «Глорыяй». У той жа час мастацкае вырашэнне арганаў мае рысы неаготыкі.

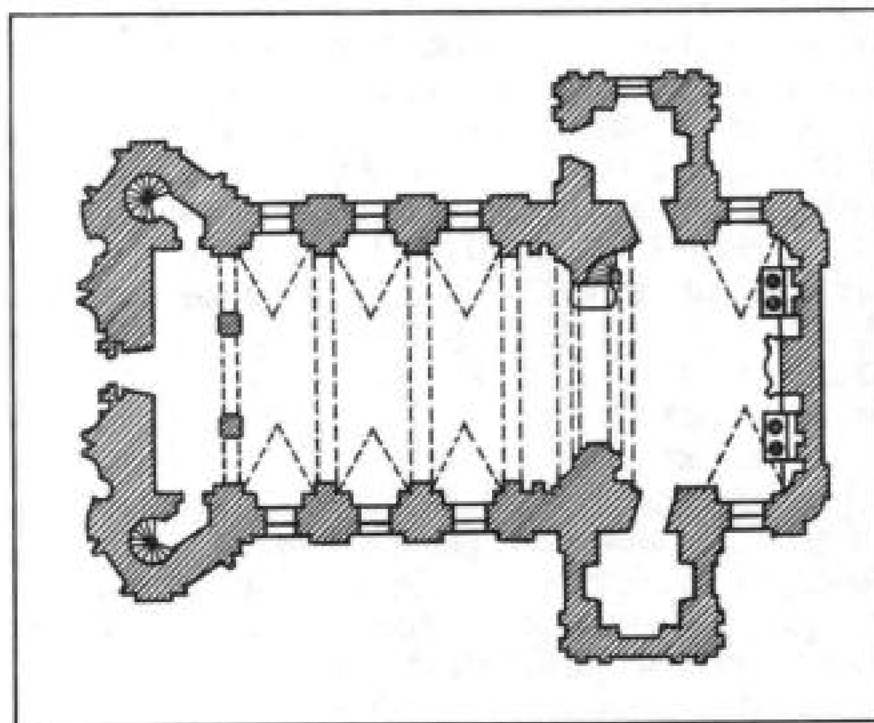
Апагея глыбінна-прасторавая дынаміка познебарочнага двухвежавага фасада дасягае ў парафіяльным **касцёле св. Андрэя ў Слоніме**. Каталіцкая парафія тут заснавана ў 1490 г. прывілеем караля Казіміра ІУ Ягелончыка [НБВУ. АР, ф. 4, спр. 2864]. Драўляныя касцёлы на гэтым месцы ўзводзіліся ў 1493, 1595 (па фундацыі Л. Сапегі) і 1660 гг. [339, с. 10]. Мураваны касцёл узведзены намаганнямі каноніка Францішка Анцуты, асвячоны ў 1775 г. біскупам віленскім Гедройцам [291, с. 90]. Храм быў пашкоджаны ў першую сусветную вайну, адрэстаўрыраваны ў 1922—1925 гг. Пасля Вялікай Айчыннай вайны

Глыбокае. Троіцкі касцёл. Сучасны стан.

Слонім. Касцёл св. Андрэя. Агульны выгляд.

доўгі час знаходзіўся ў занядбанні, адрэстаўрыраваны і рэкансекраваны ў 1990—1993 гг. Тыпалагічна Андрэеўскі касцёл з'яўляецца аднанефавым збудаваннем з вялікай прамавугольнай алтарнай аспідай і двухвежавым галоўным фасадам. Апсіда нязначна адрозніваецца па шырыні ад нефа і накрыта з ім агульным дахам. Па баках апсіды сіметрычна размешчаны невысокія квадратныя ў плане сакрыстыі. Як бачым, даволі звычайная і простая схема, але па экстатычнасці і адухоўленасці форм стылістыку гэтай святыні, па аналогіі з «палымнеючай» готыкай, можна вызначыць як «палымнеючае» барока. Магутны дыяганальны разварот незвычайных у плане ніжніх чацверыкоў вежаў пачынае інтэнсіўны рух паверхні галоўнага фасада, хвалістасць якога дасягае амаль «штармавых балаў». У наданні яму вострага, уздыбленага, экзальтаванага характару перавага належыць увагнутым абрысам цэнтральнай і прамежкавых частак. Тэма марской стыхіі яшчэ болей узмацняецца пеністым грэбенем цягі карніза, што ўвенчвае звязкі пілястраў вялікага ордэра з фантазійнымі капітэлямі. Маса сцяны дадаткова візуальна разбураецца шматлікімі праёмамі і глыбокімі нішамі пры захаванні строгай барочнай цэнтральна-восевай сіметрыі. У нішах-табернакулах пастаўлены дынамічныя скульптурныя выявы апосталаў. Ляпныя сандрыкі размешчаны высока над праёмамі, аптычна адарваны ад іх, нібыта запрашаючы ўзняцца, узляцець за імі вышэй. Завяршэнне фасада ў выглядзе невысокага фігурнага франтона і ўсяго аднаго яруса вежаў з пуката-ўвагнутымі «банькамі» з годнасцю дапаўняе непаўторны гарманічны і ўзнёслы мастацкі вобраз святыні.

Унутры шырыня нефа, перакрытага цыліндрычным з распалубкамі скляпеннем, амаль роўная яго вышыні, што стварае ўражанне адкрытасці і камфортнасці прасторы, якая падзелена на тры часткі сістэмай адзінкавых падпружных арак і пілястраў. Пры пераходзе да апсіды яны становяцца слаістымі, у выніку скругленне вуглоў нефа і апсіды надае прасторы геаметрычную неакрэсленасць і ўтульнасць. Нартэкс, над якім размешчаны арганныя хоры, таксама свабодна адкрыты трыма аркамі на ўсю шырыню нефа. Асноўным дэкаратыўна-пластычным акцэнтам інтэр'ера з'яўляецца магутная архітэктанічная алтарная кампазіцыя ў выглядзе порціка са спаранымі аб'ёмнымі карынфскімі калонамі. Ён завершаны трохвугольным франтонам, уздоўж схілаў якога размешчаны буйнамаштабныя выразныя скульптуры анёлаў у дынамічных ракурсах. Бакавыя сцены



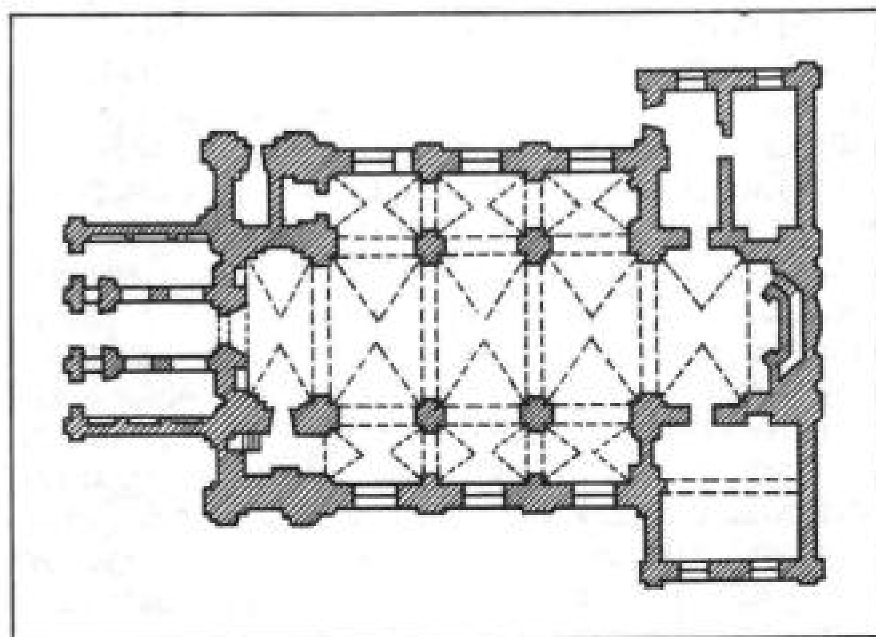
Слонім. Касцёл св. Андрэя. План.

прэсбітэрыя аформлены ілюзорным фрэскавым жывапісам на евангельскія сюжэты. На тарцовай сцяне над арганнымі хорамі таксама знаходзіцца фрэскавая размалёўка, дзе архітэктурны стафаж спалучаецца з музычнымі атрыбутамі. Ілюзорны фрэскавы роспіс аднолены на сценах і скляпеннях храма, што надае барочнаму ўбранню інтэр'ера мажорнае каларыстычнае гучанне. Вытанчаная пластыка амбона, вырашанага ў выглядзе маленькага каўчэга, мае рысы ракако.

Ліда. Крыжаўзвіжанскі касцёл. Выгляд з боку алтарнай часткі.

Амаль у той жа час, у 1765—1770 гг., па ініцыятыве біскупаў Тамаша і Міхаіла Зянковічаў узведзены мураваны **Крыжаўзвіжанскі касцёл у Лідзе** [291, с. 70—71]. Належаў парафіі, заснаванай тут у 1387 г. каралём Уладзіславам Ягайлам [НБВУ. АР, ф. 4, спр. 2757]. Фарны касцёл уяўляе сабою «схаваную» трохнефавую базіліку, без верхняга асвятлення цэнтральнага нефа, які непасрэдна пераходзіць у прамавугольны прэсбітэрый. Галоўны фасад-нартэкс святыні першапачаткова мусіў быць двухвежавым, але пасля пажару ў 1821 г. перабудаваны і завершаны некалькі спрошчаным і сухаватым па малюнку франтонам. Гэтымі рысамі ён нагадвае разгледжаны вышэй касцёл францысканцаў у в. Удзела. Унутры нефы перакрыты цыліндрычнымі з распалубкамі скляпеннямі на адзінкавых падпружных арках. Па баках прэсбітэрыя размешчаны вялікія невысокія сакрысты, перакрытыя люстэркавымі скляпеннямі. Пры вонкавым прамавугольным абрысе прэсбітэрыя ўнутры ён ступеньчата звужаецца, ствараючы маляўнічую мураваную алтарную кампазіцыю з калонамі вялікага карынфскага ордэра і хвалістым энергічна раскрапаваным антаблементам. У цэнтры кампазіцыі скульптурная выява Укрыжавання Хрыста прадстаўлена на ілюзорным жывапісным фоне з выявай гары пакут — Галгофы. Пластычнае аздабленне галоўнага і двух бакавых алтароў выканана са стука (імітуе паліхромны мармур). Размалёўка скляпенняў спалучае сюжэтныя евангельскія сцэны з познебарочным архітэктурным антуражам у арнаментальных рамах. Пластыка амбона і арганных хораў, як і ў слонімскім Андрэеўскім касцёле, мае рысы ракако. Аднак па характару тэктанічных канструкцый (апорных слупоў і скляпенняў), ды і па часе будаўніцтва, гэты помнік нельга адносіць да твораў І.К.Глаўбіца — ён з'яўляецца тыповым прыкладам мясцовай інтэрпрэтацыі віленскага барока «постглаўбіцкага» перыяду.

Архітэктурна-мастацкі вобраз парафіяльнага **Троіцкага касцёла ў в. Ішчална** таго ж рэгіёну (Шчучынскі раён) увогуле гучыць як рэмінісцэнцыя «сармацкага» барока, хаця ён ўзведзены ў самай сярэдзіне XVIII ст. (1755—1758) па фундацыі харунжыя гродзенскага Язэпа Валы [291, с. 75]. Першая фундацыя гэтай парафіі Андрэем Вайновічам датуецца 1514 г. [НБВУ. АР, ф. 4, спр. 2697]. Архітэктурнае вырашэнне ішчалнаўскага касцёла паўтарае асноўныя кампазі-



Ліда. Крыжаўзвіжанскі касцёл. План.

в. Ішчална. Троіцкі касцёл. Агульны выгляд.

цыйныя характарыстыкі сваіх «сармацкіх» папярэднікаў: трохчасткавы неф і роўнавысокая з ім пяцігранная алтарная апсіда, нізкія сіметрычныя сакрыстыі і лапідарныя чацверыковыя вежы па баках галоўнага фасада, які падкрэслена спрошчаны і архаізаваны. Атыкавы франтон, аднак, мае ўжо больш пластычны абрыс, а строгія верхнія чацверыкі вежаў накрыты своеасаблівымі пукатымі шатрамі. Познебарочнае паходжанне збудавання выдаюць і яго празмерна выцягнутыя вертыкальныя прапорцыі, што прымусіла зрабіць інтэр'ер двухсветлавым, а таксама ўмацаваць падоўжныя сцены разгрузачнымі аркамі. Шырокі пралёт нефа перакрыты драўляным корабавым скляпеннем, як і ў тэрытарыяльна блізкім да яго касцёле дамініканцаў у Васілішках (разгледжаны раней). Сцены раскрапаваны спаранымі пілястрамі — элемент позняга барока. Найбагацейшая стукавая аздоба інтэр'ера знешне аскетычнай святыні вызначаецца надзвычайнай пластычнасцю, нават крыху хваравітай нервовасцю ракайльных форм. Асабліва эмацыянальнай экзальтаванасцю вылучаецца скульптурная кампазіцыя «Архангел Міхаіл перамагае Зло» на паўднёвай сцяне, рафінавана вытанчаная пластыка амбона і бакавых алтароў. У той жа час прысценная мураваная кампазіцыя галоўнага алтара з магутнымі калонамі карынфскага ордэра і велічным раскрапаваным антаблементам, а таксама арганныя хоры захоўваюць манументальную дынаміку, люстэркавую сіметрыю і паліхромію, уласцівыя барока.

Апошнім рэхам «сармацкага» барока гучыць **касцёл Дзевы Марыі ў в. Сігневічы** (Бярозаўскі раён), пабудаваны ў 1785—1795гг. [НБВУ. АР,

в. Ішчална. Троіцкі касцёл. Амбон.

ф. 4, спр. 2869], перароблены ў праваслаўную царкву ў 1848 г. [103, с. 126]. Мае тыповую для помнікаў гэтага стылявога кірунку аднанефавую структуру з роўнавысокай паўкруглай алтарнай апсідай і двухвежавай пласцінай фасада-нартэкса. Масіўныя чацверыковыя вежы цалкам выступаюць за межы нефа. Яны падзелены на два ярусы аднолькавай вышыні і накрыты пакатымі чатырохсхільнымі шатрамі-«каўпакамі». Як і ў большасці яго папярэднікаў «сармацкага» тыпу, тарэц даху паміж вежамі закрыты трохвугольным атыкавым франтонам. Аднак тут усё яшчэ больш важкае і прысадзістае, што абумоўлена ўплывам класіцызму пры захаванні барочнай архітэктонікі. Асаблівасцю архітэктуры святыні з'яўляюцца невялікія сіметрычныя прыбудовы з аднасхільнымі дахамі, у якіх спалучаюцца рудыменты трансепта і сакрыстый.

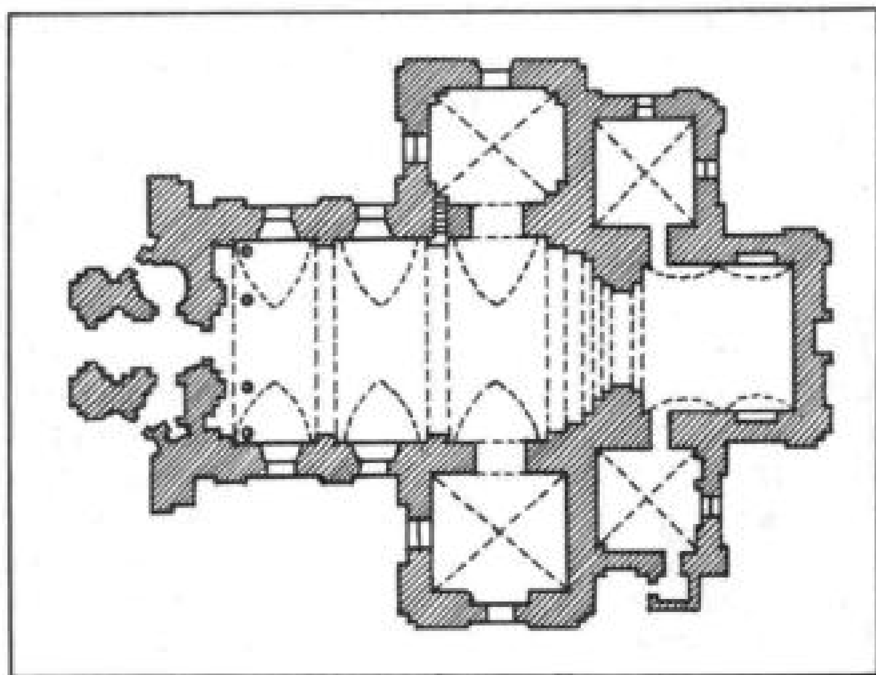
Адметную архітэктоніку мае **касцёл св. Ганны ў в. Варонча** (Карэліцкі раён), закладзены ў 1773 г. па фундацыі кашталяна навагрудскага, вялікага канюшага літоўскага Язэпа Несялоўскага [НБВУ. АР, ф. 4, спр. 2586], асвячоны ў 1781 г. біскупам віленскім Ігнаціем Масальскім [365, с. 330]. Усе часткі святыні (кафалікон з чатырма апорнымі слупамі, алтарная апсіда, сакрыстыі і нартэкс) укампанаваны ў строга прамавугольны план, познебарочная сутнасць якога выяўлена толькі хвалістым у плане абрысам двухвежавага галоўнага фасада. Апошні ў працэсе будаўніцтва набыў ужо класіцыстычныя рысы: накладны дарычны порцік і магутны антаблемент, што надае збудаванню спецыфічны прапарцыянальны лад. Папярочную вось амаль квадратнай у плане аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі падкрэсліваюць сіметрычныя бакавыя капліцы, вырашаныя ў выглядзе паўкруглых апсід, дэкараваных пілястрамі дарычнага ордэра. Своеасабліва спалучаюцца падоўжная барочная дынаміка з класіцыстычнымі інтэнцыямі да ўраўнаважанасці і цэнтрычнасці. Менавіта ў гэтым касцёле быў хрышчоны беларуска-польскі паэт і фальклярыст, сябра А.Міцкевіча, Ян Чачот.

Відавочна, што ў перыяд позняга барока ў парафіяльных касцёлах Беларусі, пераважна аднанефавых, зрэдку вырашаных у выглядзе псеўдабазілікі, найбольш улюбёнай была глыбіннапрасторавая структура двухвежавага галоўнага фасада, якая трактавалася адвольна і незалежна як тэатральная дэкарацыя ці мастацкая аплікацыя. Яна выступала за межы храма, фарміравала прастору перад ім, ствярала адпаведныя аптычныя ракурсы, мела свой уласны прапарцыянальны лад, але адначасова рацыянальна звязанае з ім канструкцыйнае рашэнне. Мастацкая форма ў сакральным дойлідстве позняга барока мела на мэце ідэю пераадольвання матэрыі духам і падпарадкоўвала сабе будаўнічы матэрыял і канструкцыю. Тэлескапічная «шкілетная» канструкцыя вежаў была апранута ў ажурныя архітэктурныя формы, што надавала маляўнічасць сілуэту храма, а з ім і панарамам беларускіх гарадоў, вёсак і мястэчак, якія на той час мелі амаль цалкам нізкую драўляную забудову.

* * *

Нягледзячы на тое што з аднанефавай тэктонікай храма і кампазіцыйна, і канструкцыйна больш лагічна спалучаецца аднавежавы варыянт фасада ў параўнанні з двухвежавым, эстэтыка позняга беларускага барока і мясцовая будаўнічая традыцыя аддалі перавагу апошняму. У 1760—1780 гг. узведзена вельмі нязначная колькасць аднанефавых аднавежавых храмаў, але ў кожным выпадку пры ўяўнай прастаце і звычайнасці кампазіцыйнай схемы (некалі пашыранай у мураваным дойлідстве готыка-рэнесанснага перыяду) былі створаны непаўторныя манументальныя познебарочныя мастацкія творы. Генетычную сувязь з эстэтыкай барока ўсім гэтым святыням надае перш за ўсё адметны прапарцыянальны лад з перавагай вертыкальных прапорцый, імкненне да ілюзіяністычных эфектаў і аптычнай карэкціроўкі мастацкага вобраза.

Каталіцкая парафія з драўляным касцёлам **у мястэчку Лыскава** (Пружанскі раён) заснавана ў 1527 г. па фундацыі ваяводы віцебскага і старосты жмудскага Мацея Клочкі. У 1751 г. ваўкавыскім маршалкам Янам Быхаўцам тут асаджаны манахі **ордэна місіянераў**, якімі ў 1763—1785 гг. узведзены мураваны **Троіцкі касцёл**. Існуе інвентар комплексу за 1813 г. [НБВУ. АР, ф. 4, спр. 976]. У 1866 г. касцёл прыстасаваны пад праваслаўную царкву. Стылістыка збудавання, час будаўніцтва і рэгіён дазваляюць меркаваць, што да яго ўзвядзення далучыўся прыдворны архітэктар А.Сапегі, майстар барочнага класіцызму Я. С. Бекер. У той жа час ён працаваў над палацавым комплексам і уніяцкай Петрапаўлаўскай царквой (аднанефавая, аднавежавая) у Ружанах (Пружанскі раён), а таксама рэканструяваў там касцёл пачатку XVII ст.



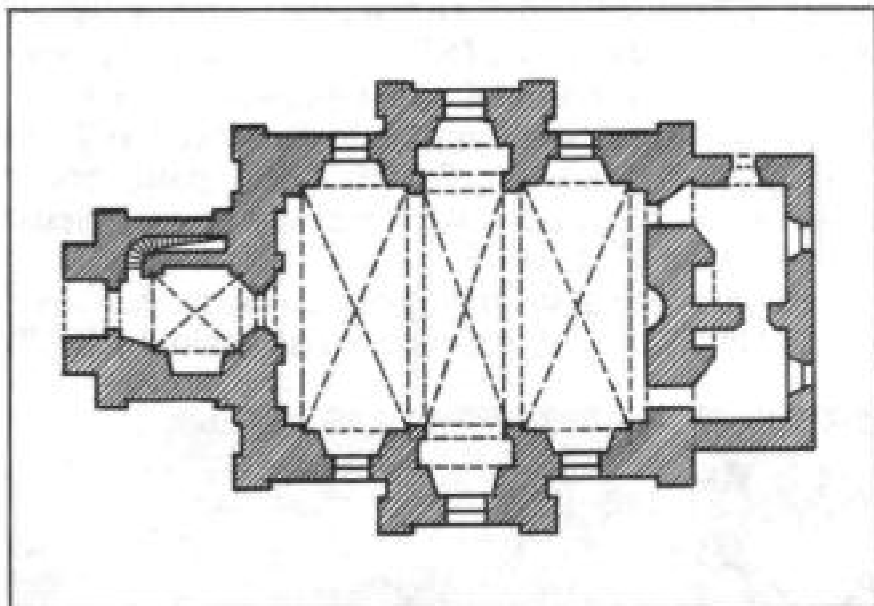
в. Лыскава. Троіцкі касцёл ордэна місіянераў. План.

Лыскаўскі касцёл місіянераў складаецца з высокага прамавугольнага нефа і роўнавысокіх з ім, амаль квадратных у плане, алтарнай апсіды і бакавых капліц, перакрытых крыжовымі скляпеннямі (накшталт прыбудаваных у ружанскім касцёле). Па баках апсіды сіметрычна размешчаны нізкія сакрыстыі, таксама з крыжовымі скляпеннямі. Такім чынам, у алтарнай частцы функцыянальна групуюцца геаметрычна строгія аб'ёмы, вуглы якіх скругляюцца слаіста-ступеньчатымі ордэрнымі элементамі для стварэння неакрэсленай барочнай унутранай прасторы. У параўнанні з адноснай строгасцю алтарнай часткі вежа на галоўным фасадзе — гэта ўвасабленне познебарочнага мастацкага мыслення. Яна не мае ў плане ніводнай прамой лініі, магутнымі падугамі адыходзіць ад фасаднай сцяны, што, як тэатральная куліса выступае за межы нефа. Вуглы вежы ўмацаваны слаістымі пілястрамі ў спалучэнні з паўкалонамі і падпорнымі элементамі ў выглядзе валют. Антаблемент падзяляе яе на высокую ніжнюю частку і два верхнія самастойныя ярусы тэлескапічнай будовы. Вядома, што ў 1818 г. вежа была рэканструявана, але, відавочна, нязначна. Бясконцыя раскрапоўкі ўнутры яе ствараюць нават некалькі здробненую невялікую прастору нартэкса, які ў плане мае форму фігурнага крыжа. Трэба падкрэсліць, што канструкцыйную ўстойлівасць высокіх сцен нефа акрамя адзінкавых падпружных арак, што падтрымліваюць цыліндрычнае з распалубкамі скляпенне, дадаткова забяспечваюць разгрузачныя аркі ў падоўжным напрамку (прыём, вядомы нам па аднанефавых касцёлах у Лужках, Княжыцах, Пінску і інш.). У інтэр'еры паўночнай капліцы ацалелі фрагменты манахромнай размалёўкі ў тэхніцы грызайль, якая імітуе прысценную архітэктанічную алтарную кампазіцыю, як і ў бакавой паўднёвай капліцы ружанскага касцёла. Над уваходам размешчаны вузкія арганныя хоры. (Адзначым, што пабудаваны крыху раней, у 1757—1767 гг., касцёл таго ж ордэна ў г.п. Смілавічы (Чэрвеньскі раён) па фундацыі Мірабэлы Завішы (з Агінскіх) уяўляў тыповую трохнефавую базіліку без трансепта з двухвежавым фасадам-нартэксам у стылі віленскага барока [365, с. 237].)

Да таго ж часу і заходнепалескага рэгіёну, што і лыскаўскі касцёл, належыць адзіны ў ВКЛ

Пінск. Касцёл св. Карла Барамея ордэна камуністаў. Галоўны фасад.

касцёл унікальнага каталіцкага **ордэна камуністаў у Пінску**, пабудаваны ў гарадскім прадмесці Каралін. Парафія заснавана тут у 1695 г. маршалкам ВКЛ Янам Каралем Дольскім і яго жонкай Ганнай. Ордэн камуністаў у Пінску вядомы



Пінск. Касцёл св. Карла Барамея ордэна камуністаў. План.

з 1756 г. (скасаваны ў 1836 г.). Мураваны касцёл у гонар **св. Карла Барамея** закладзены ў 1770 г., кансекраваны ў 1784 г. [365, с. 284]. Архітэктура святыні вызначаецца надзвычайнай кампактнасцю і лапідарнасцю мас. Шырокі неф падзелены адзінкавымі падпружнымі аркамі на тры травеі, перакрытыя крыжастымі скляпеннямі. Самая вузкая сярэдняя травея вылучана па баках рудыментарным «свабодным» трансептам, рамёны якога больш нізкія за неф. Алтарная апсіда ў касцёле адсутнічае, што тлумачыцца, на наш погляд, ідэалагічнай праграмай ордэна камуністаў, якая набліжалася да пратэстанцкай. Да плоскай алтарнай сцяны звонку прыбудаваны нізкі аб'ём сакрыстый. Значная таўшчыня сцен (да 2 м) у інтэр'еры зменшана з дапамогай разгрузачных арачных ніш. Двух'ярусная ўваходная вежа сваёй масіўнасцю таксама нагадвае пратэстанцкія зборы. І толькі пластычны купал-шацёр у яе завяршэнні, шырокія пілястры, фігурныя аконныя сандрыкі, трохвугольныя франтоны над лучковымі праёмамі выяўляюць барочны, нават барочна-класіцыстычны характар збудавання.

Яшчэ два познебарочныя касцёлы аднанефавага аднавежавага тыпу былі пабудаваны ў той час ужо ў іншым рэгіёне, на поўнач ад Мінска. Каталіцкая парафія **ў Заслаўі** заснавана ў 1625 г. па фундацыі кашталяна віленскага Міхаіла Глебавіча, уладальніка мястэчка. Драўляны **касцёл** пад тытулам **Раства Дзевы Марыі** пабудаваны ў 1628 г. На яго месцы ў 1774 г. па фундацыі тагачаснага ўладальніка Заслаўя падканцлера ВКЛ Антонія Пшэздзецкага закладзены мураваны касцёл, кансекраваны ў 1799 г. [365, с. 163; 347, с. 7]. У 1867 г. храм перадалі пад праваслаўную царкву, якая дзейнічала да 1941 г. Пасля працяглага занядбання будынак у 1989 г. вернуты католікам, рэстаўрыраваны і нават дабудаваны. Да падзелаў Рэчы Паспалітай вежа галоўнага фасада не была завершана, падчас прыстасавання яго пад царкву вянчаючыя масы будынка атрымалі рысы псеўдарускага стылю (можна бачыць на фотаздымку пачатку XX ст.). Па структуры галоўнага фасада храм нагадвае разгледжаныя вышэй лыскаўскі касцёл місіянераў і ружанскую Петрапаўлаўскую царкву. Характэрна, што пры рэстаўрацыі заслаўскага касцёла над яго ўваходным аб'ёмам надбудавалі ўзнёслую сплошчаную вежу-званіцу, амаль дакладную копію з ружанскага ўзору, аўтарства якога належыць, як вядома, Я.С.Бекеру.

Пастаўлены па рэльефу на схіле пагорка парафіяльны касцёл у Заслаўі мае незвычайную арыентацыю алтара на паўднёвы ўсход (абумоўлена горадабудаўнічай сітуацыяй). Да ўвахода ў храм вядзе шырокая двухбаковая маршавая лесвіца з тэрасай. Нарастаючай дынамікай аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі збудаванне нібыта касмічны карабель імкнецца ў вышыню. Адметнай рысай яго архітэктуры з'яўляецца надзвычайная кампактнасць аб'ёмаў і значная таўшчыня сцен (да 2 м), што, дарэчы, узаемаабумоўлена. Невялікі неф складаецца ўсяго з дзвюх травей, перакрытых цыліндрычнымі скляпеннямі з распалубкамі і адзінкавымі падпружнымі аркамі, што пераходзяць у пілястры карынфскага ордэра. Сцены ж нефа маюць значную вышыню і, каб забяспечыць іх уласную ўстойлівасць, зроблены больш масіўнымі. Роўнавысокая з нефам выцягнутая апсіда прэсбітэрыя з паўкруглым алтарным завяршэннем таксама мае масіўныя сцены, у тоўшчы якіх укампанаваны лесвіцы ў крыпту. Па баках вімы сіметрычна размешчаны даволі вялікія (параўнальна з нефам) сакрыстыі. Мастацкую адметнасць аблічча святыні надае незвычайная аднавежавая глыбінна-прасторавая структура фасада-нартэкса, дзе зноў жа геаметрычна строгія лініі заменены цякучай пластыкай фігурных абрысаў і бясконцых раскраповак ордэра. Па-мастацку самастойная кампазіцыя фасада спачатку выступае як

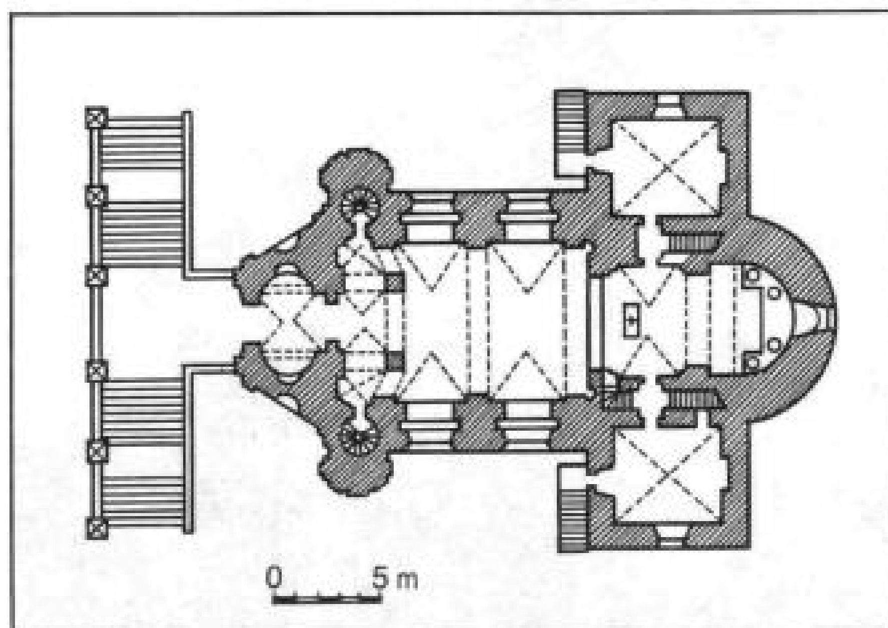
Заслаўе. Касцёл Раства Дзевы Марыі. Здымак пачатку XX ст.

куліса за межы нефа крывалінейнымі пілонамі, затым падугамі злучаецца са скошанымі гранямі вежы. Унутры структура гэтага аб'ёму яшчэ больш складаная: авальная ўваходная прастора перацякае ў хвалістую неакрэсленую прастору нартэкса, над якім размешчаны арганныя хоры з вітымі ўсходамі ў бакавых пілонах. Падоўжнавосевую кампазіцыю інтэр'ера завяршае абраз Маці Божай у абрамленні мураванага чатырохкалоннага алтара і двух анёлаў «цудоўнай ляпной работы».

Празмерная вышыня аднанефавых познебарочных касцёлаў, што стварала пэўныя канструкцыйныя цяжкасці, тлумачыцца, на наш погляд, жаданнем бачыць на іх галоўным фасадзе прапорцыі фасадаў трохнефавых базілік, якія ў перыяд віленскага барока сталі візуальна прывычнымі і ўзорнымі і набылі вялікі ордэр выцягнутых прапорцый, адпаведны вышыні цэнтральнага нефа. У трохнефавых базіліках надзейнасць скляпенняў і ўстойлівасць апорных канструкцый такіх прапорцый забяспечвалася з дапамогай бакавых нефаў. Калі ж прапарцыянальны лад аднанефавага храма імітаваў прапорцыі цэнтральнага нефа трохнефавай базілікі, для забеспячэння яго ўстойлівасці і пагашэння распору скляпенняў выкарыстоўваліся дадатковыя канструкцыйныя прыёмы: напрыклад, павелічэнне таўшчыні сцен, узмацненне падпружных арак і пілястраў-пілонаў, увядзенне ў падоўжныя бакавыя сцены разгрузачных арак, якія выконвалі функцыю міжнефавых аркад (у шэрагу выпадкаў мураванае скляпенне заменена драўляным корабавым ці люстэркавым).

Заслаўе. Касцёл Раства Дзевы Марыі. Сучасны стан.

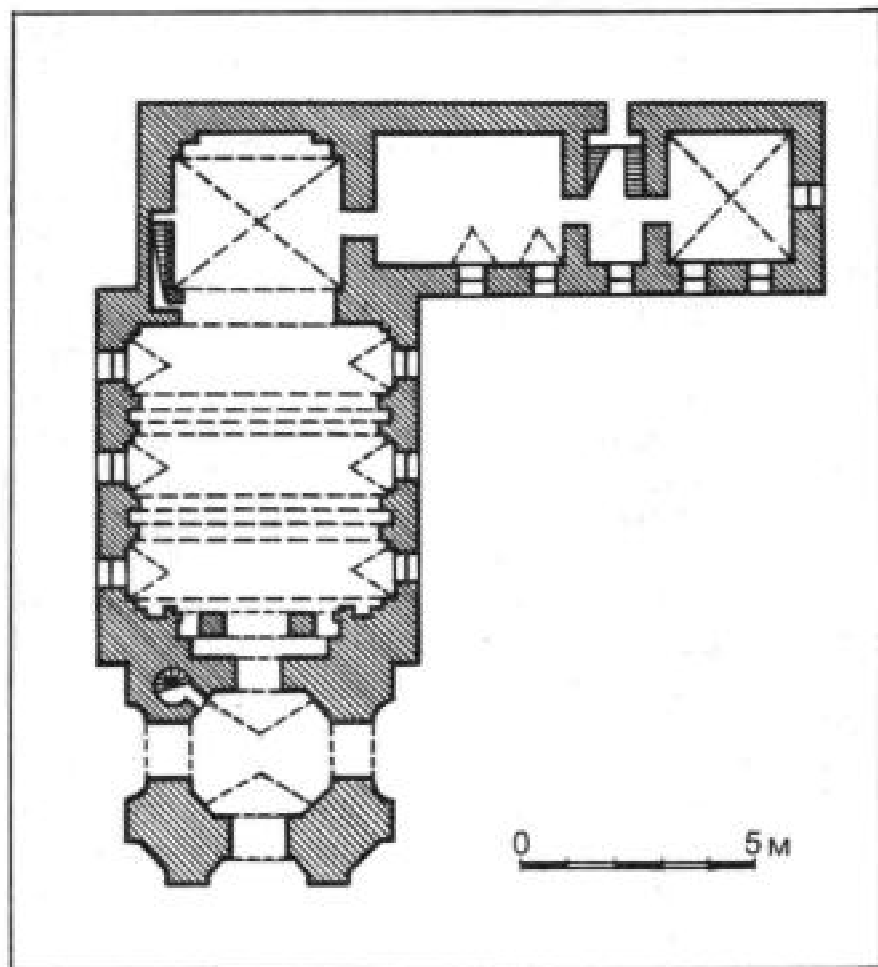
Усе гэтыя прыёмы выкарыстаны ў архітэктоніцы **касцёла св. Андрэя пры кляштары трынітараў у г.п. Крывічы** (Мядзельскі раён). Ордэн трынітарыя (Св. Тройцы) заснаваны ў 1198 г. папам Інакенціем III з мэтай вызвалення нявольнікаў [242-III, с. 38]. У Рэчы Паспалітай трынітарыі з'явіліся ў канцы XVII ст. На Беларусі місіі ордэна асаджаны: у Брэсце (1709), Оршы (1714), Маладзечна і Віцебску (1758), Крывічах (1770), Бабінавічах (1782), апошні ўжо пасля далучэння да Расійскай імперыі. Усе гэтыя кляштары зачынены пасля паўстання 1830—1831 гг. указам ад 19. 07. 1832 г.



Заслаўе. Касцёл Раства Дзевы Марыі. План.

Мураваны касцёл у Крывічах закладзены ў 1776 г. па фундацыі падкаморыя трокскага Андрэя Уладзіслава Укольскага і яго жонкі Тэрэзы, пабудаваны манахамі, асвячоны ў 1796 г. біскупам жмудскім Калумна-Цяцішэўскім [291, с. 112]. Кароткі, але даволі шырокі неф перакрыты цыліндрычным з распалубкамі скляпеннем вялікага пралёту, падзелены на тры травеі шырокімі падпружнымі аркамі, якія ў канструкцыйных вузлах абапіраюцца на пілястры іанічнага ордэра. У падоўжным напрамку яны злучаны разгрузачнымі аркамі, што дазваляе зрабіць сцены нефа больш тонкімі ў параўнанні з заслаўскім касцёлам. Вышыня нефа даволі значная, у выніку чаго прапорцыі бакавых фасадаў набліжаюцца да квадрата, а іх вертыкальная дынаміка ўзмацняецца дадаткова высока размешчанымі вокнамі. Квадратная ў плане алтарная апсіда роўная па вышыні з нефам і аб'яднана з ім агульнай цягай карніза. Крыху ніжэй за яго праходзіць карніз уваходнага чацверыка велічнай трох'яруснай вежы, завершанай чатырохгранным самкнутым купалам пластычнага абрысу. Пры надзвычайнай масіўнасці вежы (таўшчыня сцен у ніжнім ярусе звыш 2 м) скошаныя вуглы, увагнутыя паверхні прасценкаў, шматлікія ордэрныя раскрапоўкі, рэзкае скарачэнне па памерах верхняга яруса надаюць ёй магутную экспрэсію, касмічную ўзнёсласць і ўрачыстую гармонію архітэктурных мас. Яе ўнутраная прастора арганізавана ў форме авала, за ёй над уваходам у неф мясцяцца арганныя хоры з крывалінейным абрысам у плане. Асноўны мастацкі акцэнт у інтэр'еры зроблены на мураваным чатырохкалонным галоўным алтары, упрыгожаным скульптурамі святых, галоўкамі пуцці і арнаментальнай ляпнінай. У нішах разгрузачных арак размешчаны яшчэ чатыры бакавыя алтары. У касцёле знаходзіцца мемарыяльная дошка, прысвечаная пісьменніку і грамадскаму дзеячу Яну Барэйке-Ходзьке, які ў 1777 г. нарадзіўся ў Крывічах. Яму належаць

в. Крывічы. Касцёл св. Андрэя ордэна трынітарыяў. Галоўны фасад.



в. Крывічы. Касцёл св. Андрэя ордэна трынітарыяў. План.

успаміны і нарысы па гісторыі Міншчыны і касцёлаў Мінскай дыяцэзіі [287].

* * *

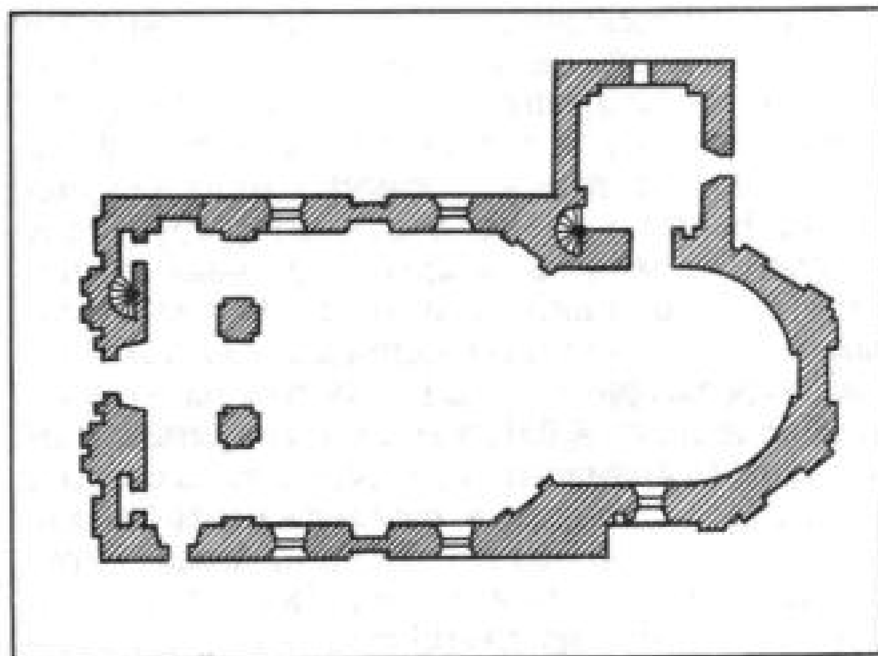
На завяршальным этапе барока ў архітэктоніцы аднанефавых касцёлаў значна радзей за двухвежавыя, але часцей за аднавежавыя, сустракаюцца бязвежавыя фасады. У іх стылістыкі асабліва яскрава назіраецца наступ барочнага класіцызму, што адбілася не толькі ў дэкаратыўнай пластыцы, але і ў паступовым змяненні прапарцыянальнага ладу і суадносін частак усёй сакральна-мастацкай кампазіцыі. Каталіцкая парафія **ў в. Касцяневічы** (Вілейскі раён) заснавана ў 1661 г. па фундацыі Пятра Ласкоўскага. У 1763 г. пробашчам-езуітам Феліцыянам Сулістроўскім закладзены краевугольны камень мураванага **касцёла** ў гонар **Бязгрэшнага Зачацця Дзевы Марыі**, узведзенага на сродкі падчашага мядзельскага Міхаіла Відмонта і ахвяраванні парафіян [291, с. 111]. Гэтая святыня — тыповы ўзор познебарочнага аднанефавага касцёла з «брамкавым» фасадам, завершаным фігурным атыкавым франтонам з валютамі па баках і скульптурай Дзевы Марыі ў нішы-табернакулы ў цэнтры. Прамавугольнае ў плане збудаванне (без алтарнай апсіды) накрыта двухсхільным дахам, унутры перакрыта карабавым драўляным скляпеннем. Рытм пілястраў падкрэслівае падзел прасторы на чатыры травеі, з якіх усходняя выконвае функцыю прэсбітэрыя. З поўначы да яе далучана невялікая сакрыстыя, тарэц якой накшталт галоўнага фасада завершаны барочным атыкавым франтонам. У тоўшчы фасаднай сцяны, аздобленай пілястрамі вялікага ордэра, размешчана лесвіца на арганныя хоры над уваходам. Барочную экспрэсію інтэр'еру надае прысценная мураваная архітэктанічная кампазіцыя галоўнага алтара, вырашаная ў выглядзе дынамічна згрупаваных калон кампазітнага ордэра, якія завершаны хвалістым раскрапаваным антаблементам. У бакавых інтэркалумніях размешчаны буйнамаштабныя скульптуры святых.

Шмат агульнага з разгледжаным вышэй касцёлам меў **Троіцкі касцёл у г.п. Асвея** (Верхнядзвінскі раён), змураваны да 1783 г. пры кляштары марыявітак на сродкі тагачасных уладальнікаў мястэчка графоў Гільзенаў паводле праекта архітэктара Антонія Парака [364, с. 234]. Храм разбураны ў 1930-я гг. Ён меў «брамкавы» фасад, крыху больш вузкі за шырыню нефа. У агульных прапорцыях і малюнку дэталяў абедзвюх святынь назіраецца блізкае падабенства: у вытанчанасці ордэрных пілястраў, якія працягнуты і далей на франтоне, у завяршэнні іх дэкаратыўнымі вазамі-пінаклямі і інш. Унутры цыліндрычнае з распалубкамі скляпенне нефа на адзінкавых падпружных арках было аздоблена ілюзіяністычным паліхромным роспісам.

Стылістычна да разгледжаных помнікаў далучаецца парафіяльны **касцёл у в. Бусяж** (Івацэвіцкі раён), змураваны ў 1773—1779 гг., у 1866 г. пераабсталяваны пад праваслаўную Успенскую царкву [103, с. 182]. Строгі прамавугольны неф, да якога пазней далучана невялікая квадратная алтарная апсіда, перакрыты цыліндрычным з распалубкамі скляпеннем на адзінкавых падпружных арках. Мастацкі акцэнт зроблены на сплошчаным фасадзе-нартэксе, завершаным фігурным атыкавым франтонам з буйнамаштабнымі бакавымі валютамі. Пластычнае аздабленне фасада ўключае пілястры іанічнага ордэра, нішы-табернакулы, прыгожыя па малюнку сандрыкі, што надае яму мастацкую гармонію і выразнасць.

Парафіяльны **касцёл Міхаіла Архангела ў в. Луконіца** (Зэльвенскі раён) належыць да таго ж слонімска-ружанскага рэгіёну. Парафія заснавана

тут у 1565 г. Адальбертам і Ганнай Нарбутовічамі. Касцёл змураваны пасля 1782 г. па фундацыі Яна Уладзіслава Гумніцкага, у 1866 г. — перададзены пад праваслаўную царкву, у 1919 г. — вернуты католікам [291, с. 92]. У пасляваенны час святыня доўга знаходзілася ў занядбанні, у 1990-я гг. адноўлена. Храм складаецца з шырокага прысадзістага нефа і роўнавысокай з ім паўкруглай апсіды прэсбітэрыя з адной сакрыстыяй з паўночнага боку. У структуры «брамкавага» фасада, моцна крапаванага пілястрамі вялікага карынфскага ордэра, вылучана цэнтральная частка, завершаная фігурным атыкавым франтонам. Падобны ўвенчвае і паўкруглую алтарную сцяну. Мастацка-стылявой адметнасцю помніка з'яўляецца спалучэнне манументальнага ордэра з даволі строгімі і важкімі прапорцыямі збудавання (прыкметы барочнага класіцызму).



в. Луконіца. Касцёл Міхаіла Архангела. План.

Яшчэ больш выразна рысы барочнага класіцызму прасочваюцца ў парафіяльным **касцёле Раства Дзевы Марыі і св. Станіслава ў в. Сёмкаў Гарадок** (Мінскі раён), змураваным пасля 1791 г. па фундацыі ўладальніка маёнтка Адама Хмары. У 1866 г. храм перададзены пад праваслаўную царкву, пазней амаль зруйнаваны, сёння знаходзіцца ў стане рэстаўрацыі. Аднанефавае прамавугольнае ў плане збудаванне, узведзенае напрыканцы XVIII ст., набыло ўжо нехарактэрныя для беларускага барока прысадзістыя прапорцыі, першапачаткова было накрыта двухсхільным дахам, па вышыні амаль роўным нефу, з магутнымі франтонамі на абодвух тарцах. Ніжнюю частку галоўнага фасада па вертыкалі дзялілі шырокія руставаныя лапаткі, якія працягваліся вышэй на фігурным барочным франтоне і завяршаліся драўлянымі вазамі-пінаклямі. Цэнтральную частку фасада вылучаў накладны класіцыстычны трохвугольны франтон, над якім у цэнтры тымпана асноўнага франтона знаходзілася гарэльефная кампазіцыя «Усебачнае вока». Архітэктурнае вырашэнне святыні ў цэлым вызначаецца важкасцю і сухаватым рацыяналізмам. Унутры ў межах строга прамавугольнага перыметра вылучаны тры асноўныя часткі храма: нартэкс, кафалікон і алтар. З усходняга боку кафалікон скруглены мураванай перагародкай, паза якой утвораны прамавугольная ў плане алтарная прастора і сіметрычныя няроўнабаковыя сакрыстыі. У бакавых падугах мураванай перагародкі зроблены нішы-табернакулы. Усё гэта надавала інтэр'еру познебарочную пластыку.

Амаль аднычасова з папярэднім помнікам, у 1792 г., па больш ранняй фундацыі Роберта Бжастоўскага і яго жонкі Ганны (з Плятэраў) закладзены мураваны **касцёл св. Ганны ў в. Мосар** (Глыбоцкі раён), будаўніцтва якога зацягнулася. У выніку храм набыў цалкам класіцыстычны характар і быў кансекраваны біскупам віленскім В.Жылінскім толькі ў 1851 г. [291, с. 55]. Касцёл мае аналагічны строга прамавугольны план, падзелены плоскімі муравнымі сценамі на тры функцыянальныя часткі, прысадзістыя прапорцыі і двухсхільны дах з трохвугольнымі франтонамі на тарцах. Галоўны фасад дэкараваны пілястрамі класічнага дарычнага ордэра. У аздобе інтэр'ера, перакрытага люстэркавым скляпеннем, выкарыстаны спараныя канеліраваныя пілястры карынфскага ордэра з магутным антаблементам, фрыз якога ўпрыгожаны трыгліфамі і ляпнымі гірляндамі.

Пры разглядзе помнікаў муранай касцельнай архітэктуры позняга беларускага барока мы невыпадкова некалькі разоў вярталіся да 1740-х гг. (пачатку віленскага барока) і зноў узыходзілі да канца гэтага стагоддзя (перыяду падзелаў Рэчы Паспалітай), што дазволіла знайсці агульныя і спецыфічныя рысы стылявой эвалюцыі ў храмабудаўніцтве розных каталіцкіх ордэнаў і сакральных збудаваннях рознай архітэктурнай тыпалогіі. Пачатак XVIII ст.у архітэктуры касцёлаў Беларусі адзначаны панаваннем стылістыкі «сармацкага» барока і ўплывам «класічнага» барока, заснаванага на італьянскіх першаўзорах і архітэктурных трактатах. Гэтыя плыні захоўваюцца і ў другой палове XVIII ст., але іх удзельная вага ў велізарнай спадчыне сакраль-

в. Мосар. Касцёл св. Ганны. Галоўны фасад.

нага дойлідства таго часу значна змяншаецца. Тыпалогія касцёлаў XVIII ст. вызначаецца вялікай разнастайнасцю: гэта пераважна трохнефавыя базілікі ці аднанефавыя храмы з двухвежавым альбо бязвежавым фасадам, з living рознымі відамі трансепта ці без яго, што падкрэслівала лацінскую семантыку храма ці, наадварот, нівеліравала яе. Акрамя адзначаных асноўных тыпаў сустракаюцца варыянты аднанефавых аднавежавых і цэнтрычных святынь з семантыкай роўнаканцовага раннехрысціянскага крыжа. Гэтую мазаічную карціну зністоўвае ў адзіную гісторыка-культурную з'яву агульная сацыяльна-канфесійная праграма, эстэтычная канцэпцыя барока і мясцовая будаўнічая традыцыя.

Сонца віленскага барока, што ўзышло напачатку другой трэці XVIII ст. у сталіцы Вялікага княства Літоўскага, амаль адначасова заззяла на беларускіх землях, раскінуўшы свае промні на самыя аддаленыя рэгіёны. Свайго апагея яно дасягнула ў 1740—1770 гг. у эстэтычна і канструкцыйна дасканалых творах сакральнага дойлідства, дзе ўсе яго кампаненты зліліся ў непаўторнае і самабытнае мастацкае цэлае. Рэлігійна-сімвалічная праграма і амаль незямная прыгажосць і адухоўленасць архітэктуры візуальна пераадолелі яе матэрыяльную аснову сродкамі ілюзіяністычна-аптычнай карэкціроўкі эстэтычнага вобраза і найбагацейшага сінтэзу мастацтваў. Можна толькі ўявіць сабе эмацыянальны стан, рэлігійны экстаз простага, часта неадукаванага верніка, праз свядомасць якога ва ўсёй першароднай сукупнасці мастацкіх сродкаў праходзіў такі магутны эстэтычны імпульс. *Стыхія эстэтыкі віленскага барока ўсхвалявала архітэктурныя формы, карэнным чынам змяніла іх прапарцыянальны лад, прымусіла канструкцыі працаваць на стварэнне ірэальных, алагічных, падманных уяўленняў.* Менавіта са стылявой плынню віленскага барока ў сакральнай архітэктуры Беларусі звязана з'яўленне апор складанага сячэння ў выглядзе латарынгскага крыжа, адпаведных ім спараных падпружных арак, тэлескапічна-шкілетнай яруснай будовы вежаў, спецыфічных выпукла-ўвагнутых франтальных і планавых абрысаў, глыбінна-прасторавай структуры галоўных фасадаў у спалучэнні з ордэрным дэкорам, які маскіраваў канструкцыйныя вузлы (слаістыя пілястры, вуглавыя пілоны-валюты і інш.). Флагманамі ў стварэнні нацыянальнай разнавіднасці позняга барока выступалі архітэктары І.Фантана III, І.К.Глаўбіц, Л.Грынцэвіч, А. Асікевіч. Іх нельга разглядаць як замежных майстроў (за выключэннем І. К. Глаўбіца): Фантана і Пенс былі прадстаўнікамі асіміляваных архітэктурна-мастацкіх дынастый, а Грынцэвіч і Асікевіч, відавочна, цалкам мясцовага паходжання. Усе яны мелі выдатную

прафесійную адукацыю, былі выхаваны на лепшых узорах заходнееўрапейскай архітэктуры. Вялікая і самабытная спадчына сакральнай архітэктуры беларускага барока, яе высокі мастацкі ўзровень, адпаведнасць гістарычнаму лёсу і духоўнаму стану краіны яскрава сведчаць пра магутны творчы патэнцыял нашага народа.

Паступова ў празмернай рафінаванасці і падкрэсленым рацыяналізме архітэктуры позняга барока пачынаюць гучаць ноткі заняпаду, прадчуванне адыходу ў гістарычны нябыт. Знікненне жыццёвай моцы, жыццесцвярджальнага пачатку ў храмабудаўніцтве нібыта прадказвае гістарычны крах агромністай канфедэратыўнай дзяржавы, які быў ужо наканаваны. Ідэі эпохі Асветніцтва, ліберальным прыхільнікам якіх быў апошні кароль Рэчы Паспалітай Станіслаў Аўгуст Панятоўскі, спрыялі пранікненню эстэтычнага крэда французскага класіцызму і ўзнікненню на гэтай аснове «станіславоўскага стылю» — барочнага класіцызму, як у свецкай, так і сакральнай архітэктуры. Гэта адбілася ў спрошчанасці планавых схем і агульнай архітэктонікі храмаў, вяртанні да класічнай трактоўкі архітэктурнага ордэра. Наступіла восень барока, узыходзіла па-зімоваму халаднаватае кароткае сонца эстэтыкі класіцызму. Асаблівай прыхільніцай строгага класіцызму была расійская імператрыца Кацярына II. Гэта выявілася ў яе негатыўным стаўленні да творчасці геніяльнага архітэктара елізавецінскай эпохі Б. Растрэлі (мусіў эмігрыраваць з Расіі ў Курляндыю), а таксама да рамантычнага кірунку ў класіцызме таленавітага рускага дойліда В. Бажэнава. Але для Кацярыны II касмапалітычная эстэтыка класіцызму была не толькі асабістай прыхільнасцю, але і даволі нейтральным і зручным сродкам духоўнай асіміляцыі далучаных у выніку падзелаў Рэчы Паспалітай беларускіх тэрыторый у сувязі з іх радыкальнай палітычнай і канфесійнай пераарыентацыяй (параўнальна з псеўдарускім стылем, які на дзяржаўным узроўні пачалі насаджаць у беларускім сакральным дойлідстве пасля паўстання 1830—1831 гг.). Помнікі духоўнай культуры папярэдняй эпохі ў далейшым чакаў незайздросны лёс.

І КРЫЖ — І ДАР

Пра што ж распавядалі нам мураваныя харалы Беларусі? «Хто мае вушы, той пачуе». Гісторыя — сапраўдны кампазітар быцця. Геапалітычнае знаходжанне нашага краю паміж Усходам і Захадам Еўропы, на перакрыжаванні культурна-рэлігійных арэалаў праваслаўя і каталіцтва неаднойчы станавілася прычынай крывавых разбуральных войнаў, радыкальных змяненняў форм дзяржаўнасці і канфесійных прыярытэтаў. Гэта сапраўдны Крыж нашай сацыяльнай гісторыі, які пэўным чынам сфарміраваў нацыянальную самасвядомасць беларусаў. Так ці іначай народ наш з годнасцю і ўласцівай яму ўзаемнай талерантнасцю нясе гэты Крыж ужо шмат стагоддзяў. І дапамагае яму Бог і дадзены ім Дар духоўнай творчасці, які ў беларускага народа таксама адметны і унікальны ў кантэксце агульнаеўрапейскай культуры, зноў жа з прычыны знітавання тут працілеглых культурна-мастацкіх уплываў і поліканфесійнасці грамадства як яго нармальнага духоўнага стану. Сакральнае мастацтва ўсіх канфесій ва ўсіх відах і жанрах стала найярчэйшай праявай народнага духу і, магчыма, найбольш эфектыўным сродкам выжывання нацыі, захавання яе генетычных каранёў. Праз усе выпрабаванні лёсу помнікі нацыянальнага мураванага храмабудаўніцтва эпохі барока данеслі да нас рэха сацыяльных баталій, клерыкальнай варожасці і адначасова — найвышэйшага росквіту беларускай культуры.

БІБЛІЯГРАФІЯ

1. *Абецедарский Л.С.* Белорусы в Москве XVII в. : Из истории русско-белорусских связей. — Мн.: Изд-во БГУ, 1957.

2. *Адамович С.* Ансамбль монастыря бенедектинцев в Городище под Пинском // Каштоўнасці мінуўшчыны 3. — Мн.: Лекцыя, 2000. — С. 85—91.

3. *Адамовіч С.* Комплекс пінскага езуіцкага кляштара // Наша вера. 1999. № 3(9). С. 32—36.

4. *Адамовіч С.* Цуд адраджэння // Наша вера. 1998. № 1(4). С. 12—18.

5. *Адамовіч С.* Занядбаная святыня: З гісторыі касцёла зембінскага дамініканскага кляштара // Наша вера. 1999. № 1(7). С. 60—63.

6. *Адзярыха М.* Апісанне койданаўскага замку // Наш край. 1925. № 2.

7. Ад Полацка і Нясвіжа да Падуі і Венецыі. — Мн.: Навука і тэхніка, 1994 .

8. *Алексеев Л.В.* По Западной Двине и Днепру в Белоруссии. — М.: Искусство, 1974.

9. Археографический сборник документов, относящихся к истории Северо-Западной Руси. Т. 13. — Вильна, 1912.

10. Архиепископ Сергий (Голубцов). Церковная архитектура // Символика русского храмоздательства / К свету. — М., 1994. Вып. 17. — С. 47—60.

11. Архітэктура Беларусі. Энцыклапедычны даведнік. — Мн.: БелЭн, 1993.

12. Атлас памятников архитектуры и мемориальных комплексов Белоруссии /Под ред. В.А.Чантурия. — Мн.: Выш. шк., 1988.

13. *Афанасьев К.Н.* Построение архитектурной формы древнерусскими зодчими. — М.: Наука, 1961.

14. *Баравы Р.В., Якімовіч Ю.А.* Каштоўны дакумент па гісторыі беларускай графікі і архітэктуры XVIII ст. // Помнікі культуры. Новыя адкрыцці. — Мн.: Навука і тэхніка, 1985. — С. 113—122.

15. Барока ў беларускай культуры і мастацтве / Пад рэд. В.Ф.Шматава. — Мн.: Беларуская навука, 1998.

16. Барокко: Архитектура. Скульптура. Живопись / Под ред. Рольфа Томана. — Кёльн, 2000.

17. Барокко в России / Под ред. А.И.Некрасова. — М.: Гос.Академия худож. наук, 1926.

18. Барокко в славянских культурах. — М.: Наука, 1982.

19. *Бартенев И.А.* Форма и конструкция в архитектуре. — Л.: Искусство, 1963.

20. *Бартенев И.А., Батажкова В.Н.* Очерки истории архитектурных стилей . — М.: Изобразительное искусство, 1985.

21. *Баршчэўскі Ян.* Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях. — Мн., 1990.

22. *Батюшков П.Н.* Белоруссия и Литва. Исторические судьбы Северо-Западного края. — СПб., 1890.

23. *Без-Корнилович М.О.* Исторические сведения о примечательных местах в Белоруссии с присовокуплением и других сведений к ней же относящихся. — СПб., 1855.

24. Беларуска-польскія культурныя сувязі. — Мн.: Навука і тэхніка, 1991.

25. Беларускі архіў. Т. 3. — Мн., 1930.

26. Белоруссия. Литва. Латвия. Эстония: Памятники архитектуры Советского Союза. — М.:Изобразительное искусство, 1986.

27. *Блинова Т.Б.* Иезуиты в Белоруссии. — Мн., 1990.

28. *Боровой Р.В.* Загадки Жирович //Архитектура и строительство. 2001. № 1(01-02). С. 20—23 .

29. *Боровой Р.В.* Обзор истории Минского Петропавловского монастыря в XVII—XVIII вв. (в связи с религиозной борьбой этого периода) // Христианизация Руси и белорусская культура. — Мн.: Минское епархиальное управление, 1988. — С. 314—330.

30. *Брунов Н.И.* Альбом архитектурных стилей. — М.: Гос. Академия худож. наук, 1937.

31. *Брунов Н.* Беларуская архітэктура XI—XII ст. //Зборнік артыкулаў па этнаграфіі, антрапалогіі, псіхалогіі і гісторыі мастацтва Інбелкульта. — Мн., 1928. — С. 267—307.

32. *Брунов Н.* К вопросу о так называемом русском барокко //Барокко в России. — М., 1926. — С. 43—55.

33. *Буркхардт Я.* Культура Италии в эпоху Возрождения. Т. 1—2. — СПб., 1904—1906.

34. Бывший униатский Бытенский монастырь //Вестник Западной России. Кн. 9. — Вильна, 1869. — С. 47—65.

35. *Быков В.Г.* Архитектура Италии и Франции: Барокко и классицизм. — М., 1958.

36. *Вагнер Г.К.* Канон и стиль в древнерусском искусстве. — М., 1987.

37. *Вагнер Г.К.* Византийский храм как образ мира // Византийский временник. — М., 1986. № 47. — С. 16—41.

38. *Вёльфлин Г.* Истолкование искусства. — М.: Дельфин, 1922.

39. *Вёльфлин Г.* Ренессанс и барокко. — СПб., 1913.

40. Взрыв 1964 года в Полоцке языком документов // Полоцкий летописец. 1992. № 1.

41. *Виньола Джакомо Бароцци да.* Правило пяти ордеров архитектуры. — М., 1939. — 246 с.

42. *Виппер Б.Р.* Архитектура русского барокко. — М.: Наука, 1978.

43. *Виппер Б.Р.* Введение в историческое изучение искусства. — М.: Наука, 1985.

44. *Виппер Б.Р.* Статьи об искусстве. — М.: Искусство,1970. — С. 352—451.

45. *Витрувий.* Десять книг об архитектуре. — М., 1936.

46. *Волчков В.* История древнего храма //Мастер. 1997. № 4. С. 2—4.

47. Всеобщая история архитектуры /Под ред. Б.П. Михайлова. Т. 1. — М., 1958.

48. Всеобщая история архитектуры /Под ред. Б.П. Михайлова. Т. 2. — М., 1962.

49. Всеобщая история архитектуры в 12 т.: Архитектура России, Украины и Белоруссии. XIV — первая половина XIX вв. Т. 6. — М., 1968.

50. Всеобщая история архитектуры в 12 т.: Западная Европа и Латинская Америка. XVII — первая половина XIX вв. Т. 7. — М., 1969.

51. *Габрусь Т.В.* Аб гісторыі і архітэктуры касцёла Міхаіла Архангела пад Нясвіжам //Мастацкая культура Нясвіжа: Гісторыя і сучаснасць. — Мн., 1996. — С. 35—39.

52. *Габрусь Т.В.* Абрысы станаўлення стылю барока ў манументальным дойлідстве Беларусі //Барока ў беларускай культуры і мастацтве. — Мн., 1998. — С. 65—81.

53. *Габрусь Т.В.* Агульныя рысы ў беларускім і польскім манументальным дойлідстве канца XVI — пачатку XVII ст. //Беларуска-польскія культурныя сувязі. — Мн., 1991. — С. 165—177.

54. *ГабрусьТ.В.* Адлюстраванне канфесійна-палітычнай сітуацыі ў культавым дойлідстве Беларусі //Беларусіка: Фарміраванне і развіццё нацыянальнай самасвядомасці беларусаў. Кн. 2. — Мн., 1992. — С. 317—324.

55. *Габрусь Т.* Архитектура Беларуси XVI в. в свете коллекции чертежей Д.М Бернардони //Нясвіж: Гісторыя—Культура—Мастацтва. — Варшава—Мінск, 1998. — С. 150—163.

56. *Габрусь Т.В* Архітэктурныя помнікі Наваградчыны //Памяць: Навагрудскі раён. — Мн.: Беларусь, 1996. — С. 150—163.

57. *Габрусь Т.В.* Архитектурное проектирование в Беларуси. У истоков //Строительство и архитектура Белоруссии. 1990. № 4. С. 30—32.

58. *ГабрусьТ.В.* Архітэктурныя чарцяжы з Нясвіжа // Славянскія культуры: Гістарычны вопыт і сучасныя праблемы . — Мн., 1996. — С. 75—81.

59. *Габрусь Т.В.* Асаблівасці архітэктуры уніяцкіх храмаў слонімскага рэгіёну ў кантэксце віленскага барока //Наш радавод. Кн. 7. — Гродна, 1996. — С. 361—365.

60. *Габрусь Т.В.* Асаблівасці трактоўкі галоўных фасадаў культавых помнікаў беларускага барока //Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці. — Мн.: Навука і тэхніка, 1984. — С.106—118.

61. *Габрусь Т.В.* Забытая паэма трох вежаў //Мастацтва. 1989. № 11. С. 72—75.

62. *Габрусь Т.* Малавядомы архітэктурны помнік Нясвіжа //Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1981. № 1. С. 33—37.

63. *Габрусь Т.* Мураванае сакральнае дойлідства Беларусі эпохі барока: этапы і кірункі стылявой эвалюцыі // Каштоўнасці мінуўшчыны 3.- Мн.: Лекцыя, 2000. — С. 31—39.

64. *Габрусь Т.* «Першы касцёл нясвіжскі» ў кантэксце гісторыі еўрапейскай архітэктуры //Нясвіж: Гісторыя – Культура—Мастацтва. — Варшава—Мінск, 1998. — С. 21—26.

65. *Габрусь Т.В.* Помнікі манументальнага дойлідства Міншчыны. — Мн.: Полымя, 1981.

66. *Габрусь Т.В.* Появление проектного чертежа в зодчестве Белоруссии XVI в. //Архитектурное наследство. — М., 1996. № 41.— С. 230—239.

67. *Габрусь Т.* «Сармацкае» барока ў архітэктуры Беларусі //Мастацтва. 2000. №.1. С. 45—54.

68. *ГабрусьТ.В.*Семантыка і функцыя трансепта ў беларускім дойлідстве XVI—XVIII стст. //Помнікі мастацкай культуры Беларусі: Новыя даследванні. — Мн.: Навука і тэхніка, 1989. — С. 114 — 120.

69. *Габрусь Т.* Стылістычныя аспекты архітэктуры віленскага барока //Барока ў беларускай культуры і мастацтве . — Мн: Беларуская навука, 1998. — С. 140—167.

70. *Габрусь Т.* Уніяцкая архітэктура віленскага барока: вяртанне да вытокаў //Віцебскі сшытак. 1996. № 2. С. 25—31.

71. *Габрусь Т.В.* Эвалюцыя форм і канструкцый апсід у манументальнай архітэктуры Беларусі перыяду феадалізму //Помнікі культуры: Новыя адкрыцці. — Мн.: Навука і тэхніка, 1985. — С. 104—109.

72. *Габрусь Т., Галенчанка Г.* «Праверaная алгебрай гармонія»: Пачатак архітэктуры Новага часу на Беларусі //Мастацтва. 1990. № 5. С. 70—75.

73. *Галенчанка Г.* Альбом Бернардоні: Новая крыніца па гісторыі архітэктуры і будаўніцтва ў Нясвіжы (канец XVI — пачатак XVIII ст.) //Ад Полацка і Нясвіжа да Падуі і Венецыі. — Мн., 1994. — С. 79—87.

74. *Гаршкавоз В.* Да пытання аб мастацкіх асаблівасцях інтэр'ера фарнага касцёла Нясвіжа //Помнікі культуры: Новыя адкрыцці. — Мн., 1985. — С. 24—31.

75. Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 1. — Мн.: Навука і тэхніка, 1987.

76. Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. — Мн.: Навука і тэхніка, 1988.

77. *Гліннік В.* Базыльянская царква ў Беразвеччы // Строительство и архитектура Белоруссии. 1990. № 2. С. 31—32.

78. *Глинник В., Кушнеревич А.* Фара Витовта в Гродно //Строительство и архитектура Белоруссии. 1989. № 5. С.38—39.

79. *Голенченко Г.Я.* Идейные и культурные связи восточнославянских народов в XVI — середине XVII в. — Мн.: Наука и техника, 1989.

80. *Грыгаровіч І.І.* Беларуская іерархія. Да тысячагоддзя хрысціянства на Беларусі. — Мн., 1992.

81. *Грыцкевіч А.П.* Гісторыя геапалітыкі Беларусі // Спадчына. 1994. № 3. С. 39—52.

82. *Грыцкевіч А.* Рэлігійнае пытанне і знешняя палітыка царызму перад падзеламі Рэчы Паспалітай //Весці АН БССР. Серыя грамадскіх навук. 1973. № 6. С. 27—41.

83. *Грыцкевіч А.* Уніяцкая царква ў канцы XVIII — пачатку XIX стст. //Хрысціянская думка. 1993. № 3. С. 119—133.

84. *Грыцкевіч А.* Уніяцкія тэндэнцыі і уніяцкая Царква на Беларусі ў XV—XVIII стагоддзях //Хрысціянская думка. 1993. № 1. С. 169—176.

85. *Губер Ж.* Иезуиты. — СПб., 1898.

86. Дакументы і матэрыялы па гісторыі Беларусі ў сярэднія вякі (VI—XVI стст.). — Мн.: Народная асвета, 1998.

87. Дакументы па архітэктуры і картаграфіі Беларусі ў архівах Санкт-Пецярбурга і Вільні. — Мн., 1994.

88. *Дембовецкий А.С.* Опыт описания могилевской губернии. Кн. 1—2. — Могилев-на-Днепре, 1884.

89. *Денисов В.Н.* Площадь Свободы в Минске. — Мн.: Полымя, 1985.

90. *Дзянісаў У.М.* Комплекс базыльянскага манастыра ў Мінску //Помнікі старажытна-беларускай культуры: Новыя адкрыцці. — Мн., 1984. — С. 118—126.

91. *Дзянісаў У.М.* Кляштар бенедыктынак у Мінску // Каштоўнасці мінуўшчыны 3. — Мн., 2000. — С. 77—85.

92. *Дзянісаў У. М., Пазняк З.С.* Мінскі кляштар дамініканцаў //Помнікі мастацкай культуры: Новыя даследванні. — Мн., 1985. — С. 124—130.

93. *Дзярновіч А., Калнін В.* Гісторыка-археалагічныя даследванні Бярозаўскага кляштара картузаў //З глыбі вякоў: Наш край. — Мн., 1992. — С. 120—149.

94. *Довгялло Д.И.* Друя. — Вильна, 1907.

95. *Дорошевич Э., Конон В.* Очерк истории эстетической мысли Белоруссии. — Мн., 1972.

96. *Егоров Ю.А.* Градостроительство Белоруссии. — М., 1954.

97. *Ермаловіч М.* Беларуская дзяржава Вялікае Княства Літоўскае. — Мн.:Беллітфонд, 2000.

98. *Жаўняркевіч Р.* Кляштар айцоў дамініканаў у Стоўбцах //Наша вера. 1999. № 2(9). С. 57—61.

99. Живописная Россия: Отечество наше в его земельном, историческом, племенном, экономическом и бытовом значении /Под ред. П.П.Семенова. — СПб.—М., 1882. Т. 3. Литовское и Белорусское Полесье /Репринтное изд. — Мн.: БелЭн, 1994.

100. *Жлутка А.* Пункціры вялікага шляху: Спроба кароткага падсумавання гісторыі каталіцкага Касцёла на Беларусі //Наша вера. 2000. № 4(14). С. 62—69.

101. *Жудро В.А.* История Могилевского Богоявленского братства. — Могилев, 1890.

102. *Захватович Ян.* Польская архитектура. — Варшава: Аркады, 1967.

103. Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі: Брэсцкая вобласць. — Мн., 1984.

104. Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі: Віцебская вобласць. — Мн., 1985.

105. Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі: Гомельская вобласць. — Мн., 1985.

106. Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі: Гродзенская вобласць. — Мн., 1986.

107. Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі: Магілёўская вобласць. — Мн., 1986.

108. Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі: Мінская вобласць. Кн. 1—2. — Мн., 1987.

109. Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі: Мінск. — Мн., 1988.

110. З гісторыі уніяцтва на Беларусі (да 400-годдзя Брэсцкай уніі). — Мн., 1996.

111. *Згура В.В.* Проблема и историческая схема русского барокко //Проблемы и памятники, связанные с В.И.Баженовым. — М., 1928. — С. 33—79

112. *Іванова Л.* З гісторыі рэфармацыйнай царквы ў Віцебску ў другой палове XVI—XVII стст. //Віцебскі сшытак. 1996. № 2. С. 41—46.

113. *Иодковский И.* Церкви, приспособленные к обороне в Литве и Литовской Руси //Древности. Т. 6. — М., 1915. — С. 248—311.

114. История архитектуры в избранных отрывках / Сост. М.Алпатов, Д.Аркин, Н.Брунов. — М.: Гос. Академия худож. наук, 1935.

115. История европейского искусствознания от античности до конца XVIII в. / Под ред. Б.Р.Виппера. — М.: АН СССР, 1963.

116. История русского искусства /Под ред. И.Э. Грабаря. —Барокко Украины и Москвы. Вып. 8. Т. 2. — М.: Кнобель, 1910.

117. *Караткевіч В.Б., Кулагін А.М.* Помнікі Слоніма. — Мн.: Навука і тэхніка, 1983.

118. *Карнілава Л.А., Трэпет Л.В.* Базыльянскі кляштар у Гродне — помнік архітэктуры XVIII ст. — Мн.: Полымя, 1992.

119. *Касьпяровіч М.* Беларуская архітэктура. — Віцебск, 1925.

120. *Кацер М.С.* Белорусская архитектура: Исторический очерк. — Мн.: Госиздат, 1956.

121. *Кацер М.С.* Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода. — Мн., 1969.

122. *Квитницкая Е.Д.* Белорусские коллегиумы XVIII в. //Архитектурное наследство. — М.: Изд-во литературы по строительству, 1972. № 19. — С. 12—27.

123. *Квітніцкая А.Д.* Кляштар у Картузкай Бярозе // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1973. № 4. С. 19—23.

124. *Квитницкая Е.Д.* Коллегиумы Белоруссии XVII в. // Архитектурное наследство. — М.: Стройиздат, 1969. № 18. — С. 3—14.

125. *Квитницкая Е.Д.* Малоизвестные зальные сооружения Белоруссии конца XV — начала XVI в. //Архитектурное наследство. — М., 1967. № 17. — С. 3—12.

126. *Квитницкая Е.Д.* Монастыри XVIII в. с безбашенными храмами в Белоруссии //Архитектурное наследство. — М., 1985. № 33. — С. 94—102.

127. *Квитницкая Е.Д.* Могилевский Спасский монастырь //Архитектурное наследство. — М., 1976. № 24. — С. 104—115.

128. *Квитницкая Е.Д.*. Монастыри Бреста XVII—XVIII вв. //Архитектурное наследство. — М., 1979. № 27. — С. 12 — 29.

129. *Квитницкая Е.Д.* Особенности средневековых храмов Белоруссии //Архитектурное наследство. — М., 1975. № 23. — С. 79—87.

130. *Квитницкая Е.Д.* Планировка Гродно в XVI—XVIII вв. //Архитектурное наследство. — М., 1964. № 16. — С.11—38.

131. *Квитницкая Е.Д.* Приемы формирования торгово-административного центра Витебска в XVIII в. //Архитектурное наследство. — М., 1974. № 22. — С. 135—149.

132. *Квитницкая Е.Д.* Приходской костел в Гродно // Проблемы истории архитектуры народов СССР. — М., 1977. Вып. 9. — С. 30—37.

133. *Квітніцкая А.Д.* Стары Слонім //Помнікі гісторыі і культуры Беларусі.1974. № 4. 19—23.

134. *Конон В.М.* От ренесанса к классицизму: Становление эстетической мысли Белоруссии в XV — XVIII вв. — Мн.: Наука и техника, 1978.

135. *Коялович М.* Литовская церковная уния. Т. 1—2. — СПб., 1859—1861.

136. *Краснянский В.Г.* Город Мстиславль: Его прошлое и настоящее. — Вильна, 1912.

137. *Красовицкий П.М.* Памятники церковной старины Полоцко-Витебского края и их охранение //Полоцко-Витебская старина. Ч. 1. — Витебск, 1911. — С. 119—141.

138. Краткий очерк истории Березвечьского женского монастыря Литовской епархии и Красностокской женской обители Гродненской епархии. — СПб., 1901.

139. *Краўцэвіч А., Трусаў А., Трусаў І.* Вяртанне да людзей: Фарны касцёл у Гродне //Мастацтва. 1993. № 8. С. 45—51.

140. *Круис Е., Риффенбург Б.* Соборы мира. Атлас чудес света. — М.: БММАО, 1998.

141. *Кудрявцев М., Кудрявцева Т.* Русский православный храм: Символический язык архитектурных форм / Символика русского храмоздательства /К свету. — М., 1994. Вып. 17. — С. 65—87.

142. *Кудряшов В.И* Барокко и классицизм в архитек-

турном наследии Гродно //Сборник научных трудов ИСиА АН БССР. — Мн., 1960. Вып. 3. — С. 182—192.

143. *Кудряшов В.И.* Гродно. — М., 1960.

144. *Кудряшов В.И.* Проблема барокко в белорусской архитектуре XVII—XVIII вв. //Сборник научных работ ИСиА АН БССР. — Мн., 1961. Вып. 5. — С. 104—111.

145. *Кузнецов А.В.* Своды и их декор. — М., 1938.

146. *Кукуня В.* З гісторыі трынітарскага кляштара ў Віцебску //Віцебскі сшытак. 1997. № 3. С. 86—91.

147. *Кукуня О.* Францисканский монастырь в Гольшанах //Каштоўнасці мінуўшчыны 3. — Мн., 2000. — С. 91—97.

148. *Кулагин А.Н.* Архитектура и искусство рококо в Белоруссии. — Мн.: Наука и техника, 1989.

149. *Кулагін А.М.* Каталіцкія храмы на Беларусі. Энцыклапедычны даведнік. — Мн.: БелЭн, 2000.

150. *Кулагін А.М.* Праваслаўныя храмы на Беларусі. Энцыклапедычны даведнік — Мн.: БелЭн, 2001.

151. *Кулагін А.М.* Элітная архітэктура барока Беларусі ў агульнаеўрапейскім кантэксце //Барока ў беларускай культуры і мастацтве. — Мн., 1998. — С.102—124.

152. *Кушнярэвіч А.М.* Культавае дойлідства Беларусі XIII — XVI стст. — Мн.: Навука і тэхніка, 1993.

153. *Лаврецкий Г.* Православное зодчество Беларуси. — Мн.: Четыре четверти, 1995.

154. *Лавровская И.Б.* Судьба памятников истории и архитектуры Бреста (XIV—XIX вв.) //Архитектура и строительство Белоруссии. 1994. № 4. С. 41—44.

155. *Лавровская И.Б.* Путешествие сквозь века. — Мн.: Тарпей, 1999.

156. *Лазука Б.А.* Славянскае мастацтвазнаўства і асноўныя праблемы вывучэння беларускай культуры эпохі барока //Славянскія культуры пасля другой сусветнай вайны. — Мн., 1996. — С. 216—225.

157. *Лакотка А.І.* Дойлідства //Беларусы. У 8 т. Т. 2. — Мн., 1997.

158. *Лакотка А.І.* Нацыянальныя рысы беларускай архітэктуры. — Мн.: Ураджай, 1999.

159. *Лаўроўская І.* Храмавае будаўніцтва //Памяць: Брэст. — Мн., 1997. — С. 138—144.

160. *Лосев А.Ф.* Проблема художественного стиля. — Киев: Коллегиум, 1994.

161. *Лукомский Г.* Украинское барокко //Аполлон. 1911. № 2. С. 48—73.

162. *Лявонава А.К.* Старажытнабеларуская скульптура. — Мн.: Навука і тэхніка, 1991.

163. *Мараш Я.Н.* Ватикан и католическая церковь в Белоруссии (1569—1795). — Мн., 1971.

164. *Марозава С.* Уніяцкая царква ў культурна-гістарычным развіцці Беларусі (1596—1839). — Гродна, 1996.

165. Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами генерального штаба: Виленская губерния /Сост. А.Корева. — СПб., 1861.

166. Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами генерального штаба: Гродненская губерния /Сост. П.Бобровский. — СПб., 1863. Ч. 2.

167. Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами генерального штаба: Минская губерния /Сост. И.Зеленский. — СПб., 1864. Ч. 2.

168. *Мілінкевіч А., Пашэнда Е.* Фара Вітаўта ў Гродне //Наш радавод. — Гродна, 1990 . — С. 180—188.

169. *Миловидов А.* Церковно-археологические памятники города Пинска. — Мн., 1898.

170. *Митрошенко И.И.* Иезуиты в восточной части Белоруссии с 1579 по 1772 г. //Полоцко-Витебская старина. Т. 2. — Витебск, 1912.

171. Мифы народов мира. Т. 1. — М., 1987.

172. *Морозов В.Ф.* Костел св. Станислава в Молятичах //Строительство и архитектура Белоруссии. 1988, № 2. С. 32.

173. *Морозов В.Ф.* Культовое зодчество Беларуси эпохи классицизма: Основные тенденции и этапы развития //Каштоўнасці мінуўшчыны 3. — Мн., 2000. — С. 23—32.

174. *Никифоровский Н.Я.* Странички из недавней старины г.Витебска. — Витебск,1899.

175. Николай (архимандрит). Историко-статистическое описание Минской епархии. — СПб., 1864.

176. Николай (Троицкий). Христианский православный храм в его идее //Символика русского храмоздательства /К свету. — М., 1994. № 17. — С. 22—47.

177. Описание документов Архива западно-русских униатских митрополитов. Т. 1. — СПб., 1897.

178. Описание церквей и приходов Минской епархии. Т. I—IX. — Мн., 1879.

179. *Орловский Е.* Гродненская старина. — Ч. 1. Город Гродно. — Гродно, 1910.

180. *Павлинов А.М.* Древние храмы Витебска и Полоцка //Труды IX Археологического съезда в Вильне. Т. 1. — М., 1895. — С. 19—26.

181. *Падокшын С.А.* Унія. Дзяржаўнасць. Культура: Філасофска-гістарычны аналіз. — Мн.: Беларуская навука , 2000.

182. *Пазняк З.С.* Рэха даўняга часу. — Мн.: Полымя, 1985.

183. *Палладио Андрэа.* Четыре книги об архитектуре /Пер. И.А. Жолтовского. — М., 1936.

184. *Палуцкая С.* Барунская базыльянская школа і яе выхаванцы //Ашмяншчына: гісторыя і сучаснасць. — Гродна—Ашмяны, 1995. — С. 35—39.

185. *Петров Н.И.* Описание рукописных собраний, находящихся в городе Киеве. — М., 1904. Вып. III. Библиотека Киевско-Софийского собора. №№ 721—734.

186. *Петров Н.* Очерк истории базилианского ордена в бывшей Польше //Труды Киевской духовной академии. 1870. № 11.

187. *Плужников В.И.* Организация фасада в архитектуре русского барокко //Русское искусство барокко /Под ред. Т.В. Алексеевой. — М.: Наука, 1974. — С. 81—108.

188. *Плужников В.И.* Соотношение объемных форм в русском культовом зодчестве начала XVIII в. //Русское искусство первой четверти XVIII в. /Под ред. Т.В.Алексеевой. — М.: Наука, 1974. — С. 81—108.

189. *Подокшин С.А.* Реформация и общественная мысль Белоруссии и Литвы (первая половина XVI — начало XVII в.). — Мн: Наука и техника, 1970.

190. *Покровский Н.В.* Происхождение древнехристианской базилики: Церковно-археологическое исследование. — СПб., 1880.

191. Помнікі мастацкай культуры Беларусі эпохі Адраджэння. — Мн.: Навука і тэхніка, 1994.

192. Путешествие стольника П.А.Толстого. Путевой дневник //Русский архив. Кн. 1. — М., 1877.

193. *Раппопорт П.А.* Русская архитектура X—XIII вв. //Археология СССР: Свод археологических источников. Вып. Е 1—47. — Л.: Наука, 1982.

194. Ренессанс. Барокко. Классицизм: Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV—XVIII вв. /Под ред. Б.Р. Виппера. — М.: Наука, 1966.

195. *Ржевусский Л.* Краткий исторический очерк Оршанского Кутеинского монастыря. — Орша, 1895.

196. Россия. Полное географическое описание нашего отечества: Верхнее Поднепровье и Белоруссия. Т. 9. — СПб., 1905.

197. *Роцька І.* Віцебская Уваскрасенская Рынкавая царква: Архітэктурны аналіз //Віцебскі сшытак. 1996. № 2. С. 58—64.

198. Русская архитектура первой половины XVIII в. Исследования и материалы /Под ред. И.Э. Грабаря. — М.: Наука, 1954.

199. Русское искусство барокко: Материалы и исследования /Под ред. Т.В. Алексеевой. — М.: Наука, 1977.

200. *Рыбаков Б.А.* Архитектурная математика древнерусских зодчих //Советская археология. 1957. № 1. С. 83—112.

201. *Сагановіч Г.* Невядомая вайна: 1654—1667 гг. — Мн.: Беларуская навука., 1995.

202. *Сапунов А.П.* Архив Полоцкой духовной консистории. — М., 1898.

203. *Сапунов А.П.* Витебская старина. Т. I — V. — Витебск, 1883 — 1888.

204. *Сапунов А.П.* Заметки о коллегии и академии иезуитов в Полоцке. — Витебск, 1889.

205. *Сапунов А.П.* Полоцкий Софийский собор. — Витебск, 1888.

206. *Сапунов А.* Река Западная Двина: Исторический обзор. — Витебск, 1893.

207. *Семенова З.Ф.* Традиции раннехристианского зодчества Византии и Закавказья в русской архитектуре // Архитектурное наследство. — М., 1996. № 41. — С. 13—22.

208. *Сементовский А.М.* Витебск и уездные города Витебской губернии. — СПб., 1864.

209. *Сементовский А.* Витебск . Статистический очерк //Памятная книжка Витебской губернии на 1864—1865 гг.

210. *Сементовский А.М.* Старинные материалы для географии, истории и археологии России. — Витебск, 1886.

211. Скарына і яго эпоха // Пад рэд. В. А. Чамярыцкага. — Мн.: Навука і тэхніка, 1990.

212. *Слюнченко В.Г.* Архитектурные памятники Полоцка. — Мн.: Полымя, 1988.

213. *Слюнченко В.Г.* Полоцкий Софийский собор. — Мн.: Полымя, 1987.

214. *Слюнькова И.Н.* Архитектура городов Верхнего Приднепровья XVII — середины XIX в. — Мн.: Наука и техника, 1992.

215. *Слюнькова И.Н.* Униатское храмовое и монастырское зодчество Белоруссии //Архитектурное наследство. — М., 1996. № 41. — С. 97—111.

216. Собрание древних грамот и актов городов Минской губернии, православных монастырей, церквей и по разным предметам. — Мн., 1848.

217. Старинные гравированные карты и планы XV—XVIII веков. Из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина /Сост. Н.М. Борисовская. — М.: Галактика, 1992.

218. Статистические сведения о церквах и церковных притчах Полоцкой епархии //Памятная книжка Витебской губернии на 1889 г.

219. Страчаная спадчына /Уклад. Т.В.Габрусь. — Мн.: Полымя, 1998.

220. *Тананаева Л.И.* Сармацкий портрет: Из истории польского портрета эпохи барокко. — М.: Искусство, 1979.

221. *Таннер Б.* Описание путешествия польского посольства в Москву в 1679 году. — М., 1891.

222. *Тарасаў С.* Полацкая Сафія: Да пытання паходжання старажытнарускіх архітэктурных традыцый //Каштоўнасці мінуўшчыны 3. — Мн., 2000. — С. 43—50.

223. *Ткачоў М.А.* Абарончыя збудаванні заходніх зямель Беларусі XIII—XVIII стст. — Мн.: Навука і тэхніка, 1978.

224. *Ткачоў М.А.* Замкі Беларусі (XIII—XVIII стст.). — Мн.: Полымя, 1977.

225. *Трубницкий А., Трубницкий М.* Хроника белорусского города Могилева. — Могилев-на-Днепре, 1887.

226. *Трусов О.А.* Памятники монументального зодчества Белоруссии XI—XVIII вв. — Мн.: Наука и техника, 1988.

227. Уния в документах /Сост. В.А.Теплова, В.И. Зуева. — Мн.: Лучи Софии, 1997.

228. Украіньске барока та европійскі контэкст /Под ред. А. Федорука. — Київ, 1991.

229. *Федотова Т.П.* К проблеме пятиглавия в архитектуре барокко первой половины XVIII в. //Русское искусство барокко. — М., 1977. — С. 70—88.

230. *Флиер А.Я.* Эволюция планов каменных православных храмов на территории Украины с X по середину XVII в. //Архитектурное наследство. — М., 1977. № 35. — С. 112—126.

231. *Флиер А.Я.* Эволюция планов каменных православных церквей Украины с середины XVII по середину XIX в. //Архитектурное наследство. — М., 1990. № 37. — С. 174—184.

232. *Флоренский П.А.* Храмовое действо как синтез искусств //Маковец: Журнал искусств. 1922. № 1. С. 6—14.

233. *Франкль П.* Основные этапы развития зрительного образа в новой архитектуре //История архитектуры в избранных отрывках /Под ред М.Алпатова. — М., 1935. — С. 294—337.

234. *Хадыка А.Ю., Хадыка Ю.В.* Непаўторныя рысы: З гісторыі беларускага партрэта. — Мн.: Навука і тэхніка, 1992.

235. *Хадыка Т.В.* Крытычны агляд літаратуры па гісторыі архітэктуры Беларусі эпохі феадалізму //Книга, библиотечное дело и библиография в Белоруссии. — Мн.: Наука и техника, 1974. — С. 195—209.

236. *Хадыка Ю.В.* Сістэма роспісаў нясвіжскага касцёла //Помнікі мастацкай культуры: Новыя даследванні. — Мн.: Навука і тэхніка, 1985. — С. 32—38.

237. *Хмяльніцкая Л., Цішкін І.* Езуіцкі калегіум у Оршы //Гісторыка-археалагічны зборнік. — Мн., 1994. № 3. — 12—19.

238. *Хмяльніцкая Л.* З гісторыі Віцебскага базыльянскага кляштара //Віцебскі сшытак. 1996. № 2. С. 46—54.

239. *Хмяльніцкая Л.* Культурна-мецэнацкая дзейнасць

князёў Агінскіх на Віцебшчыне //Беларусіка 6: Беларусь паміж Усходам і Захадам. — Мн., 1997. — С. 34—45.

240. *Хозеров И.М.* Белорусское и смоленское зодчество XI—XIII в. /Репринтное изд. — Мн.: Наука и техника, 1994.

241. Христианизация Руси и белорусская культура. — Мн.: Минское епархиальное управление, 1988.

242. Христианство. Энциклопедический словарь. Т. 1—3 /Под ред С.С. Аверинцева. — М.: Большая Российская Энциклопедия, 1993—1995.

243. *Цапенко М.* Архитектура Левобережной Украины XVII—XVIII вв. — М.: Наука, 1967.

244. *Церашчатава В.В.* Старажытны беларускі жывапіс XI—XVIII стст. — Мн.: Навука і тэхніка, 1986.

245. *Цішкін І.* Храм на Рынку ў Віцебску //Віцебскі сшытак. 1996. № 2. С. 54—58.

246. *Чантурия В.А.* Архитектурные памятники Белоруссии. — Мн.: Полымя, 1982.

247. *Чантурия В.А.* История архитектуры Белоруссии: Дооктябрьский период. — Мн.: Выш. шк., 1969.

248. *Чантурия В.А.* История архитектуры Белоруссии. — Мн.: Выш. шк., 1977.

249. *Чарняўская Т.І.* Архітэктура Віцебска. — Мн.:Навука і тэхніка, 1980.

250. *Чарняўская Т.І.* Архітэктура Магілёва. — Мн: Навука і тэхніка, 1973.

251. *Чернявская Т.И., Петросова Е.Ю.* Памятники архитектуры Минска XVII — начала XX в. — Мн.: Наука и техника, 1984.

252. *Штыхов Г.В.* Города Полоцкой земли (XI—XIII вв.). — Мн.: Наука и техника, 1978.

253. *Шуази Огюст.* История архитектуры. Т. 1—2. — М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1935—1937.

254. *Шчакаціхін М.* Помнікі старадаўняе архітэктуры XVII—XVIII сталецьцяў у Менску //Запіскі аддзела гуманітарных навук Інбелкульта. — Кн. 6. Працы камісіі гісторыі мастацтва. — Мн., 1928. Т. 1 Сш. 2. — С. 1—38.

255. *Шчакаціхін М.* Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва. Т. 1 — Мн.: Інбелкульт, 1928.

256. Энцыклапедыя гісторыі Беларусі. Т. I—V. — Мн.: БелЭн, 1993 — 1999.

257. Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі. Т. I —V. — Мн.:БелСЭ, 1984—1987.

258. *Якимович Ю.А.* Зодчество Белоруссии XVI — середины XVII в. — Мн.: Наука и техника, 1991.

259. *Якімовіч Ю.* Ці быў у Койданаве замак? //Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1985. № 2. С. 25—28.

260. *Якобсон А.Л.* Закономерности в развитии средневековой архитектуры. — Л.: Стройиздат, 1985.

261. *Яніцкая М. М.* Беларускае мастацкае шкло (XVI—XVIII ст.). — Мн.: Навука і тэхніка, 1997.

262. *Янкявічэне А.С.* Самабытныя рысы беларускай готыкі //Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1974. № 1. С. 15—21.

263. *Ярашэвіч А.* Глыбоцкі касцёл босых кармелітаў //Краязнаўца Паазер'я. 2000. № 4(4). С. 1—5.

264. *Ярашэвіч А.* Івянецкія касцёлы //Ave Maria. 2001. № 2. С. 13—15.

265. Ярашэвіч А. Касцёл Дабравешчання ў Дзераўной //Дыялог. 1999. № 9 (13). С. 12—13.

266. *Ярашэвіч А.* Нясвіжскі касцёл бенедыктынак // Наша вера. 1998. № 2. С. 13—16.

267. *Ярашэвіч А.* Архітэктурна-скульптурны ансамбль касцёла францысканцаў у Пінску //Барока ў беларускай культуры і мастацтве. — Мн., 1998. — С.186—202.

268. *Ярашэвіч А.* «Табе пад апеку ахвяраваны...» //Наша вера. 1998. № 3(6). С. 48—55.

269. *Яроменка А.* Кляштар бернардзінцаў у Мінску // Наша вера. 2000. № 3(13). С. 53—55.

270. *Abramowicz W.* Strony nowogródzkie. Szkice krajoznawcze. — Lida, 1938.

271. *Aleksandrowicz B.* Z przeslósci Słonima i ziemi słonimskiej. — Słonim, 1935.

272. *Angyal E.* Swiat słowiańskiego baroku. — Warszawa, 1972.

273. *Arciszewski W.* Wolczyn dawniej i dziś // Rocznik ziem w schodnich na rok 1938. — Warszawa, 1939.

274. *Baliński M., Lipiński T.* Starożytna Polska pod względem historycznym, geograficznym i statystycznym. T. 3. — Warszawa, 1846.

275. *Baranowski A.J.* Barokowe kościoły hałowe w Wielkopolsce [w:]. Sztuka I pol. XVIII wieku. — Warszawa, 1981.

276. *Baranowski A.J.* Bartolomiej Nataniel Wąsowski teoretyk i praktyk architektury XVII wieku. — Wrocław, 1973.

277. *Baranowski A.J.* Tradycja średniowieczna w poźnobarokowej architekturze krajów Europy środkowej. [w:] Tradycja i innowacja. — Warszawa, 1981. — S. 89—94.

278. *Baranowski A.J.* Nurty, fazy i centre barokowej architektury sakralnej w Wielkim Księstwie Litewskim // Biuletyn Historii Sztuki. XLVI, 1984. Nr. 4. S. 371—392.

279. *Bernatowicz T.* Fundacje artystyczne Mikołaja Radziwiłła «Sierotki» jako świadectwo religijności po-trydenckiej. Spis pracy doktorskiej w Instytucie Sztuki PAN. — Warszawa, 1994.

280. *Bernatowicz T.* Kościoł i klasztor benedyktynek w Nieświeżu // Biuletyn Historii Sztuki. RLVII. Warszawa, 1997. Nr. S. 4. 127—146.

281. *Bohdziewicz P.* Francesko Placidi architekt Włoch XVIII stulecia w Polsce i związku jego sztuki z barokiem wileńskim w świetle nowych danych archiwalnych i metody analitycznej // Prace i materiały sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki Towarzystwa Przyjacioł Nauk w Wilnie. — Wilno, 1938/39. — S. 219—256.

282. *Bohdziewicz P.* Materiały do dziejów budowy kościoła Karmelitów trzewiczkowych p. w. Wszystkich Świętych w Wilnie // Biuletyn Historii Sztuki. R. XLVI. — Warszawa, 1984. Nr. 4. S. 352—362.

283. *Bohdziewicz P.* O istocie i genezie baroku wileńskiego z drugiej i trzeciej czwierci XVIII wieku //Prace i materiały sprawozdawcza Sekcju Historii Sztuki TPN w Wilnie, III. — Wilno, 1938/39. — S. 240—242.

284. *Bohdziewicz P.* Studia z dziejów sztuki polskiej w okresie baroku i rokoka. — Lublin, 1973.

285. *Bohdziewicz P.* Zagadnienie formy w architekturze baroku. — Lublin, 1964.

286. *Breźgo B.* Sztuki piękne w kolegium oraz w Akademii O.O. Iezuitow w Połocku w XVIII i XIX w. //Prace Sekcju Historii Sztuki. T. III. — Warszawa,1939. — S. 29—39.

287. *Borejko-Chodzko J.* Diecezja Mińska około 1830 roku. I. Struktury parafialne. — Lublin, 1998.

288. *Brykowska M.* Architektura karmelitów bosych w XVII—XVIII wieku. — Warszawa, 1991.

289. *Brykowska M.* Nowożytne fasady kościelne na obszarze WKŁ (do początku XVIII wieku). [w:] Kultura artystyczna Wielkiego Księstwa Litewskiego w epoce baroku. — Warszawa, 1995. — S. 177—191.

290. *Bulgak J. i inny.* Polska w krajobrazach i zabytkach. T. 2. — Warszawa, 1930.

291. Catalogus ecclesiarum et cleri archidioecesis vilnensis. — Vilnae, 1936. — S. 208.

292. *Chorościcki J., Rattermund A.* Atlas architektury Warszawy. — Warszawa, 1977.

293. *Chrościcki J.* Barokowa architektura okazijonalna. [w:] — Wiek XVII — Kontreformacja — Barok. Prace z historii kultury. — Wrocław, 1970. — S. 229—254.

294. *Ciechanowiecki A.S.* Nieświeź międzynarodowy ośrodek kultury na Białorusi. — Warszawa, 1994. — S. 48.

295. *Drema V.* Materiały do historyi sztuki Wielkiego Księstwa Litewskiego. Jan Krzysztof Głaubitz, Jan Hedel, Jan Melich // Biuletyn Historii Sztuki. — Warszawa, 1980. Nr. 1. — S. 63—76.

296. *Drema Vładas.* Sprawa nauczania architektury w Akademii Wileńskiej // Biuletyn Historii Sztuki. R. XXVI. — Warszawa, 1964. Nr. 3. — S. 197—207.

297. Encyklopedia Powszechna. T. 1—27. — Warszawa, 1859—1868.

298. *Gabrus T., Galenczanka G.* G.M. Bernardoniego projekty kościołów na Białorusi. [w:] Kultura artystyczna Wielkiego Księstwa Litewskiego w epoce baroku. — Warszawa, 1995. — S. 163—177.

299. *Goldberg G.* Zarys dziejów miasta Słonima. — Słonim, 1934.

300. *Guttmejer K.* Tradycionalizm i nowatorstwo w sakralnej architekturze wileńskiej okolo pol. XVIII w. [w:] Tradycja i innowacja. — Warszawa, 1981. — S. 104—107.

301. *Hedemann Ott.* Dzisna i Druja. — Wilno, 1934.

302. *Hedemann Ott.* Głębokie. — Wilno, 1935.

303. *Hedemann O.* Historja powiatu Brasławskiego. — Wilno, 1930.

304. *Hempel Ed.* Baroque art and architecture in Central Europe. — London, 1965.

305. Historia Europy Środkowo-Wschodniej / Pod red. J. Kłoczowskiego. T. 1. — Lublin, 2000. — S. 141—302.

306. Historia kultury materialnej Polski w zarysie. T. IV. Od połowy XVII do konca XVIII wieku / Pod. red. Z. Kamieńskiej i B. Baranowskiego. — Wrocław, 1978.

307. Historia sztuki polskiej /Prace zbiorowa pod redakcją Tadeusza Dobrowolskiego i Władysława Tatarkiewicza. — Kraków, 1962.

308. Hornung Z. Problem rokoka w architekture sakralnej XVIII wieku. — Wrocław, 1972.

309. *Hornung Z.* Geneologia artystyczna rokoka w architekture sakralnej XVIII wieku. [w:] Rokoko. — Warszawa, 1970. — S. 37—61.

310. *Horoszkiewicz R.* Notatki historiczne o niekotorych miejscowościach powiatu Pińskiego. — Pińsk, 1928.

311. *Jakubowski J.* Tomasz Makowski, stycharz i kartograf nieswieżski. — Warszawa, 1923.

312. *Jankowski Cz.* Powiał Oszmiański. — Kraków, 1898. T. I, II, III.

313. *Jaroszewski T.S., Kowalczyk J.* Kilka uwag o grupie późnobarokowych kolumnowych fasad kościelnych w Polsce // Biuletyn Historii Sztuki. R. XXI. — Warszawa, 1959. Nr. 3—4. S. 390—396.

314. *Jaroszewski T.S.* Nurt póżnobarokowy i rokokowy w architekturze polskiej doby Oświecenia. [w:] Rokoko. Studia nad sztuką I połowy XVIII w. — Warszawa, 1970. — S. 285—321.

315. *Jodkowski J.* Grodno. — Wilno, 1923.

316. *Kałnin W.* Nurt barokowy w tworczości J.S. Beckera, architekta domu Sapiehów. [w:] Kultura artystyczna Wielkiego Księstwa Litewskiego w epoce baroku. — Warszawa, 1995. — S. 213—229.

317. *Karpowicz M.* Artyści włoscy w Wilnie w XVII w. [w:]. Kultura artystyczna Wielkiego Księstwa Litewskiego w epoce baroku. — Warszawa, 1995. — S. 59—79.

318. *Karpowicz M.* Sztuka oświeconego sarmatyzmu. — Warszawa, 1970.

319. Katalog rysunków architektonicznych ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie. T. I. Rysunki Napoleona Ordy. — Warszawa: PWN, 1975. — S. 480.

320. *Kilian A.* Barokowe fasady dwawięzone w Europie Srodkowej. Geneza — farma — znaczenie // Ikonoteka. T. 5. 1993. — S. 9—21.

321. *Kotlubaj E.* Galeria nieswieżska portretów Radziwiłłowskich. — Wilno, 1857.

322. *Kowalczyk J.* Andrea Pozzo a późny barok w Polsce. Cz. I. Traktat i ołtarze //Biuletyn Historii Sztuki. R. XXXVII. — Warszawa, 1975. Nr. 2. — S. 162—178; Cz. II. Freski sklepienne. Nr. 4. — S. 335—350.

323. *Kowalczyk J.* Architektura sakralna między Wislą a Bugiem w okresie pósnego baroku. [w:] Dzieje Lubelszczyzny. T. VII. Cz. III. — Lublin, 1992. — S. 33—49.

324. *Kowalczyk J.* Główne problemy badań nad architektura późnobarokowa w Korone i na Litwie // Kwartalnik Architektury i Urbanistyki. R. XL. 1995. Z. 3—4. — S. 175—213.

325. *Kowalczyk J.* Kierunki w późnobarokowej architekturze sakralnej na Wolyniu. [w:] Sztuka kresów wschodnich. — Kraków, 1994. — S. 5—28.

326. *Kowalczyk J.* Latynizacja i okcydentalizacja architektury greckokatolickiej w XVIII w. //Biuletyn Historii Sztuki. R. XLII. — Warszawa, 1980. Nr. 304. — S. 347—364.

327. *Kowalczyk J.* Nurt klasyczny w polskiej sztuce późnobarokowej. [w:] Klasycyzm i klasycyzmy. — Warszawa, 1994. — S. 120—136.

328. *Kowalczyk J.* Późnobarokowa architektura Wilna i jej europejskie związki // Biuletyn Historii Sztuki. R. LV. — Warszawa, 1993. Nr. 2—3. — S. 169—195.

329. *Kowalczyk J.* Rola Rzymu w późnobarokowej architekturze polskiej // Rocznik Historii Sztuki. T. XX, 1994. — S. 285—296.

330. *Kowalczyk J.* Traktaty architektoniczne w dawnej Polsce //Architektura. R. 1977. Nr. 5—6. — S. 74—79.

331. Krótka nauka budownicza Dworów, Pałaców, Zamków podług Nieba i zwyczaju Polskiego (1659). [w:] A. Miłobędzki. Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki. T. VII. — Wroclaw, 1957. Sz. XIX.

332. *Kurczewski J.* Biskupstwo wileńskie od jego założenia aż do dni obecnych. — Wilno, 1912.

333. *Kwiatkowski M.* Z rozważań nad architektura Stanisława Augusta //Biuletyn Historii Sztuki.— Warszawa, 1976. Nr. 3—5. — S. 264—270.

334. L'architetto Gian Maria Bernardoni sj tra l'Italia ele terre dell' Europa centro-orientate. — Roma, MCMIC.

335. *Lorentz St.* Jan Krzysztof Głaubitz, architect wileński XVIII wieku. Materiały do biografii i twórczości. — Warszawa, 1937.

336. *Lorentz St.* Materiały do historii wileńskiej architektury barokowej i rokokowej. — Warszawa, 1989.

337. *Lorentz St.* O architekturze wileńskiej // Biuletyn Historii Sztuki. R.LV. — Warszawa, 1993. Nr. 2—3. — S. 153—169.

338. *Lorentz St.* Wycieczki po województwie Wileńskiem. — Wilno, 1932.

339. *Lorentz St.* Wycieczki słonimskie: Krótki przewodnik krajoznawczy po Słonimie oraz Albertynie, Byteniu, Synkowiczach, Zdzięciole i Żyrowicach. — Słonim, 1933.

340. *Łopaciński E.* Materyały do dziejów rzemiosła artystycznego w W. Ks. Litewskim. XV—XIX w. — Warszawa, 1946.

341. *Łopaciński E.* Nieznane dane archiwolne i wiadomości żdódłowe do historii Sztuki Wilna i W.X. Litewskiego od XVII do początków XIX w. //Prace Sekcju Historii Sztuki. III. — Wilno, 1938/39. — S. 49—107.

342. *Łopaciński E.* Wiadomości o artystach Wilna i ziem okolycznych //Prace Sekcju Historii Sztuki. III. — Wilno, 1938/39. — S. 327—340.

343. *Łowmiański H.* Rys hystoryczny woj. nowogródzkiego. — Wilno, 1935.

344. *Łoza St.* Architekci i budowniczowie w Polsce. — Warszawa, 1954.

345. *Łoziński J., Miłobędzki A.* Atłas zabytkow architektury w Polsce. — Warszawa, 1967.

346. *Łoziński J.Z.* Grobowe kaplice Kapułowe w Polsce 1520—1620. — Warszawa, 1973.

347. *Maliszewski Ed.* Przewodnik po gubernii Minskiej. — Warszawa, 1919.

348. *Maliszewski Ed.* Przewodnik po gubernii Grodzoeńskiej. Zarys statystyczno-opisowy. — Wilno, 1919.

349. *Małkiewicz A.* Teoria architektury w nowożytnym piśmiennictwie polskim. [w:] Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiełłońskiego 423 // Prace z Historii Sztuki. 13. — Kraków, 1976. — S. 16—38.

350. *Mańkowski T.* Z refleksij o Wilnie i baroku polskim. — Wilno, 1914.

351. *Marczak M.* Przewodnik po Polesiu. — Brześć n/B., 1935.

352. *Mieszkowski Z.* Podstawowe problemy architektury w traktatach polskich ad połowy XVI do początku XIX wieku. — Warszawa, 1970.

353. *Miłobędzki A.* Architektura polska około roku 1600. [w:]. Sztuka około roku 1600.— Warszawa: PWN, 1974. — S. 23—31.

354. *Miłobędzki A.* Architektura polska XVII wieku. — Warszawa, 1980.

355. *Miłobędzki A.* Główne nurty i zjawjcka w architekturze polskij XVIII wieku. [w:] Sztuka z połowy XVIII wieku. — Warszawa, 1981. — S. 63—86.

356. *Miłobędzki A.* Kościoły ściennofilarowe. Z problematyki budownictwa Polski Centralnej w XVIII wieku. [w:] Rokoko. Studia nad sztuką I połowy XVIII w. — Warszawa, 1970. — S. 85—105.

357. *Miłobędzki A.* Zarys dziejów architektury w Polsce. — Warszawa, 1963.

358. *Morelowski M.* O Katedrze unickiej w Połocku //Prace Komisji Historii Sztuki, II. 1922. — S. LXXXIX—XC.

359. *Morelowski M.* Problemy wileńskiej architektury barokowej XVII—XVIII w. //Prace i materiały sprawozdawcze Sekcji Historyi Sztuki TPN. T. 2. — Wilno, 1935. — S. 245—256.

360. *Morelowski M.* Studia i materjały do historyi stosunków artystycznych Polski z Zachodem, a w szczególności z ziemia Liodyjska i z Dawnemi Niderlandami. — Wilno, 1935.

361. *Morelowski M.* Zarysy syntetyczne sztuki wileńskiej ad gotyki do neaklasicyzmu. — Wilno, 1938—1939.

362. *Morelowski M.* Znaczenie baroku wileńskiego XVIII stulecia. — Wilno, 1940.

363. *Morozow V.* Działalność architektów warszawskich i wileńskich na Białorusi w końcu XVIII i połowie XIX wieku // Biuletyn Historii Sztuki. — Warszawa, 1990. N. 3—4. — S. 273—280.

364. *Morozow V.* Tradycje i wpływy w barokowej architekturze Białorusi w koncu XVIII wieku. [w:] Kultura artystyczna Wielkiego Księstwa Litewskiego w epoce baroku. — Warszawa, 1995. — S. 229—247.

365. Nasze kościoły. Diecezja Mińska / Pod red. j. Żyskara. T. 1—2. — Warszawa—Petersburg, 1912—1913.

366. *Nowodworski M.* Encyklopedia kościelna. - Warszawa, 1896.

367. *Paszenda J.* Góra Anielska pod Nieświeżem. [w:] W kręgu badań nad sztuką polską. — Lublin, 1984. — S. 157—172.

368. *Paszenda J.* Jasne więtrza kościołów XVIII wieku [w:] Między Padwą a Zamościem. — Warszawa, 1993. — S. 283—287.

369. *Paszenda J.* Kościoł Bożego Ciała (pojezuicki) w Nieświeżu // Kwartalnik architektury i urbanistyki. — Warszawa, 1976. Nr. 21. Zasz. 3. — S. 195—216.

370. *Paszenda J.* Kościoł pojezuicki (farny w Grodnie). [w:] Kultura artystyczna Wielkiego Księstwa Litewskiego w epoce baroku. — Warszawa, 1995. — S. 191—213.

371. *Paszenda J.* Problem stylu w architekturze jezuickiej // Biuletyn Historii Sztuki. R. XXIX. — Warszawa, 1967, Nr. 2. — S. 146—156.

372. *Paszenda J.* Sztuki wieleńskie XVIII wieku w świetle archiwów jezuickich //Biuletyn Historii Sztuki. R. XXXVI. — Warszawa, 1974. — Nr. 2. — S. 158—162.

373. *Poplatek J., Paszenda J.* Słownik jezuitów artystów. — Kraków, 1972.

374. Podręczna Encykłopedia Kościelna. T. I—XLIV. — Warszawa, 1904—1914.

375. *Popowska M.* Rys dziejow Kartuzji Bereskiej w latach 1648—1831 // Ateneum Wileńskie. R. XIII. — Wilno, 1938.

376. *Reweńska W.* Miasta i miasteczki w północno-wschodniej Polsce. — Wilno, 1938.

377. *Rewski Z.* Działalność architektoniczna warszawskich Fontanów //Biuletyn Historii Sztuki i Kultury. R. 2.— Warszawa,1934. N. 4. — S. 265—283.

378. *Rewski Z.* Fontana Jozef (III) (ur. ok. 1700, zm. p. 1755), architekt [w:] Polski słownik biograficzny. T. 7. — Kraków, 1948—1958. — S. 57—58.

379. Rokoko. Studia nad sztuką I połowy XVIII w.//Materiały Sesji Sekcju Historii Sztuki. — Warszawa, 1970.

380. *Rouba N.* Przewodnik po Litwie i Białejrusi. — Wilno, 1909.

381. *Sajkowski A.* Od Sierotki do Rybeńki. W kręgu radziwiłłowskiego mecenatu. — Poznań, 1965.

382. *Samsonowicz H.* Architektura sakralna Wielkopolski 1700—1772. Zagadnienia statystyczne, topograficzne oraz typologiczne. — Warszawa, 1985.

383. Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. T. 3. — Warszawa, 1979.

384. Słownik geograficzny krolewstwa Polskiego i innych krajow słowiańskich. T. XI. — Warszawa, 1892.

384. *Snieżko A.* Kościoł farny w Mirze. Szkic monograficzny (1587—1937). — Lida, 1937.

385. Stan kościołów parafialnych w diecezji wileńskiej po najściu nieprzyjacielskim 1655—1661 r. //Litwa i Rus. — Wilno, 1912: Luty, Kwiecień, Lipiec.

386. *Syrokomla Wł.* Minsk // Teka Wileńska. — Wilno, 1857. Nr. 2. — S. 164—179.

387. *Syrokomla Wł.* Wędrówski po moich niegdyś okolicach. — Wilno, 1854.

388. *Syrokomla Wł.* Wycieczki po Litwie w promieniach od Wilna. —Wilno, 1858—1860.

389. Sztuka około roku 1600 / Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. — Warszawa: PWN, 1974.

390. *Szyszko-Bohusz A.* Warowne zabytki architektury kościelnej w Polsce i na Litwie: Ptkanów, Brochów, Małomożejków, Syńkowicze, Supraśl, Wilno // Sprawozdania komisji Historii Sztuki. T. 9. — Wilno, 1915. — S. 331—376.

391. *Tatarkiewicz Wł.* Dwa baroki, krakowski i wileński // Prace komisji Historii Sztuki. T. VIII. Z. 2. — Warszawa, 1946. — S. 219—220.

392. *Tatarkiewicz Wł.* O sztuce polskiej XVII—XVIII wieku. — Warszawa, 1966.

393. *Tatarkiewicz Wł.* O związkach nowożytnej architektury polskiej z francuską. [w:] Architektura Polska. — Warszawa, 1937.

394. *Tatarkiewicz Wł.* Typ Lubelski i typ kaliski w architekture kościelnej XVII w. //Prace komisji Historii Sztuki. — Warszawa, 1937—1938. — S. 227—251.

395. *Taurogiński B.* Dane archiwalne o artystach na dworie książat Radziwiłłów XVII—XIX w. // Prace i materiały sprawozdawcza Sekcji Historii Sztuki. — Wilno, 1938—1939.

396. *Taurogiński B.* Nieswież. — Warszawa, 1937.

397. *Taurogiński B.* Z dziejów Niświeża. — Warszawa, 1937.

398. *Topińska M.* Budownictwo kopucynów w Polsce w swietle konstytucji i tradycji zakonu. [w:] Kwartalnik Architektury i Urbanistyki. T. XIX. 1974. Z. 3. — S. 191—207.

399. *Tyszkiewicz E.* Wiadomość historyczna o zgromadzeniach i fundacjach męskich i zeńskich r.-k. klasztorów w diecezji Wileńskiej //Teka Wileńska. — Wilno, 1857. Nr 2. — S. 246—273.

400. Vilniaus architektura / Pod red. A. Jankecičiene. — Vilnus, 1985.

401. Vilniaus menas. Spaudos fondas. — Kaune, 1940.

402. Vilnius. Architektura iki XX amzieus pradžios. — Kaune, 1958.

403. *Ważynski A.* Litwa pod względem przesladowania w niej rzymsko-katolickiego Kościoła. — Poznań, 1872.

404. *Wojciechowski J.* Kościoł jako budowla //Architektura i budownictwo. R. 3, 1927.— S.8—9.

405. *Wolyniak [Gużycki I.]*. Wykaz klasztorów dominikańskich prowincyi ruskiej. — Kraków, 1923.

406. *Wrabec Jan.* Barokowe kościoły na Śląsku w XVIII w. Systematyka typologiczna. — Wrocław i inne: W-wo Polskiej AN, 1986.

407. *Zachwatowicz I.* Architektura polska do połowy XIX wieku. Wyd. 2. — Warszawa, 1956.

408. *Zmigrodzki J.* Nowogródek i okolice. — Wilno, 1931.

409. *Zalęski St.* Jezuici w Polsce. T. IV. — Kraków, 1905.

410. *Zubovas V.* Uzupełnienia do biografii Tomasza Żebrowskiego // Biuletyn Historii Sztuki. — Warszawa, 1978. Nr. 3. — S. 269—287.

411. *Zwolińska K., Malicki Z.* Mały słownik terminów plastycznych. — Warszawa, 1974. — S. 438.

412. *Zwolski B.* Wileńszczyzna, nowogródczyza i białostoczyzna za Zygmunta III. — Wilno, 1938.

Скарачэнні назваў архіваў і навуковых бібліятэк, матэрыялы якіх выкарыстаны

ДГАЛ — Дзяржаўны гістарычны архіў Літвы. г. Вільнюс.
НБВУ. АР — Навуковая бібліятэка Вільнюскага універсітэта. Аддзел рукапісаў.
НГАБ — Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі. г. Мінск.
РДАСА — Расійскі дзяржаўны архіў старажытных актаў. г.Масква.
РДВГА — Расійскі дзяржаўны ваенна-гістарычны архіў. г. Масква.
РДГА — Расійскі дзяржаўны гістарычны архіў. г. Санкт-Пецярбург.
РНБ. АР — Расійская нацыянальная бібліятэка. Аддзел рукапісаў. г. Санкт-Пецярбург.
ЦНБ НАН Украіны. АР — Цэнтральная навуковая бібліятэка Нацыянальнай Акадэміі навук Украіны. Аддзел рукапісаў. г. Кіеў.

СЛОЎНІК ТЭРМІНАЎ

А

АБЛОМ — профіль у папярочным сячэнні гарызантальных элементаў класічных архітэктурных ордэраў; бывае прамалінейны (палічка) і крывалінейны (валік, гусёк, абцасік) .

АБМЕР АРХІТЭКТУРНЫ — дакладнае вымярэнне ўсіх элементаў збудавання (ці комплексу) з наступнай фіксацыяй іх памераў на чарцяжы ў пэўным маштабе.

АБРАМЛЕННЕ — упрыгожанне дзвярных, аконных праёмаў, ніш і іншых архітэктурных элементаў фасадаў і інтэр'ераў будынкаў з мэтай падкрэсліць іх ролю ў кампазіцыі.

АБРЫС — лінія, якая акрэслівае артаганальную праекцыю (план альбо фасад) будынка. У XVII—XVIII ст. назва схематычнага чарцяжа праектуемага збудавання, які даваў агульнае ўяўленне аб яго аб'ёмна-планіровачнай кампазіцыі без паказу канструкцый.

АДРАДЖЭННЕ (РЭНЕСАНС) — этап развіцця культуры і мастацтва Еўропы ў XV—XVI ст., пераходны ад Сярэднявечча да Новага часу, заснаваны на філасофскай канцэпцыі гуманізму і вяртання да эстэтычных ідэалаў антычнасці.

АКАНТ — дэкаратыўна-скульптурны элемент ў архітэктуры Старажытнай Грэцыі ў выглядзе лісця расліны той жа назвы; ужываўся ў архітэктуры рэнесансу, барока і класіцызму ў капітэлях карынфскага і кампазітнага ордэраў.

АЛЕБАСТР — крысталічная разнавіднасць гіпсу, асноўны кампанент штучнага мармуру — стука, для ляпной аздобы інтэр'ераў барока.

АЛТАР — высокі ахвярнік, галоўны элемент літургічнага дзеяння; галоўны алтар традыцыйна размешчаны ва ўсходняй частцы храма; існавалі таксама малыя алтары ў капліцах, пры сценах і слупах храма.

АЛТАРНАЯ ПЕРАГАРОДКА — сакральная архітэктурна-мастацкая кампазіцыя уніяцкіх храмаў, якая выконвае кампрамісную функцыю паміж прысценным алтаром каталіцкага храма і іканастасам праваслаўнага.

АМБОН — казальніца, кафедра для чытання Свяшчэннага пісання, казання пропаведзі.

АНАЛІЗ АРХІТЭКТУРНЫ — даследаванне аб'ектаў архітэктуры з мэтай выяўлення і ацэнкі іх функцыянальных, тэхнічных і эстэтычных якасцей, вызначэння архітэктурна-мастацкіх стыляў, кірункаў і шляхоў развіцця архітэктуры ў цэлым.

АНСАМБЛЬ — гарманічнае гістарычнае і мастацкае адзінства складанай аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі з аднаго ці некалькіх збудаванняў і навакольнага асяроддзя; у ансамбль арганічна ўваходзяць творы розных відаў мастацтва.

АНТАБЛЕМЕНТ — верхняя гарызантальная частка антычных архітэктурных ордэраў, якая падтрымліваецца калонамі і складаецца паслядоўна з архітрава, фрыза і карніза (бывае няпоўным — без фрыза); у сакральнай архітэктуры барока з'яўляецца асноўным элементам паяруснага чляненя фасадаў і іканастасаў.

АПСІДА — канструкцыйна самастойны аб'ём, які выступае за межы асноўнага збудавання, звычайна паўкруглай, шматграннай альбо прамавугольнай формы, перакрыты скляпеннямі розных тыпаў; аналагічная па форме і характару перакрыццяў частка хрысціянскага храма, прызначаная для алтара, прэсбітэрыя, капліц і інш.

АРАЧНАЯ НІША — канструкцыйна-дэкаратыўны элемент візантыйскага паходжання, утвораны ўвядзеннем у муроўку разгрузачнай аркі для павелічэння яе трываласці.

АРКА — канструкцыя крывалінейнай канфігурацыі для перакрыцця пралёту паміж апорамі, выконваецца з асобных блокаў, якія ствараюць бакавы распор; адрозніваюцца па канструкцыі, форме і прызначэнню.

АРКАДА — шэраг аднатыпных арак, якія перакрываюць аднолькавыя пралёты і ствараюць рытмічную архітэктурную кампазіцыю.

АРКАТУРА — архітэктурна-дэкаратыўны элемент у выглядзе шэрагу глухіх арачных ніш, дзе аркі абапіраюцца на калонкі альбо кранштэйны, часта ўпрыгожаны раслiннымі і жывёльнымі матывамі; у сімволіцы храмабудаўніцтва азначаюць райскі сад.

АРКБУТАН — элемент гатычнай архітэктуры, канструкцыя ў выглядзе паўаркі, якая звонку ўспрымае распор скляпенняў галоўнага нефа храма і перадае яго на контрфорсы.

АРХІВОЛЬТ — архітэктурнае афармленне канструкцыі аркі, living рознымі прыёмамі вылучае абрыс аркі з плоскасці сцяны (архітэктурныя профілі, руст, стука).

АРХІТРАЎ — ніжняя частка антаблемента, бэлька, якая перакрывае пралёт паміж калонамі і надае ордэрнай сістэме прасторавую жорсткасць.

АРХІТЭКТОНІКА — узаемаабумоўленая і ўзаемазвязаная сістэма форм і канструкцый збудавання.

АРХІТЭКТУРА — род чалавечай дзейнасці, накіраванай на стварэнне штучнага асяроддзя для ўсёй сферы жыццядзейнасці грамадства; будаўнічае мастацтва, у творах якога спалучаюцца карыснасць, трываласць і прыгажосць (па Вітрувію).

АСІМЕТРЫЯ — сродак стварэння мастацкай выразнасці (працілеглы сіметрыі), дазваляе надаць архітэктурнай кампазіцыі большую свабоду і дынаміку.

АТЫК — архітэктурна-дэкаратыўны элемент, кампазіцыя прамавугольнай формы (сценка, балюстрада і інш.) над вянчаючым карнізам збудавання.

АТЫКАВЫ ФРАНТОН — устойлівае кампазіцыйнае спалучэнне атыка і франтона розных форм у завяршэнні фасада.

Б

БАБІНЕЦ — назва нартэкса ва ўсходнеславянскім драўляным дойлідстве.

БАЗІЛІКА — архітэктанічны тып збудавання з

прамавугольным планам, падзелены ў падоўжным напрамку шэрагамі апор на няцотную колькасць нефаў, з якіх сярэдні больш высокі і мае верхняе бакавое асвятленне; у антычным свеце — тып грамадзянскага збудавання; з прыняццем хрысціянства — адзін з варыянтаў раннехрысціянскага храма.

БАЗІЛІКАЛЬНАЕ СЯЧЭННЕ — кананічны папярочны разрэз базілікі цэнтральна-восевай сіметрычнай кампазіцыі: сярэдняя частка вышэй за бакавыя і асветлена размешчанымі над імі вокнамі.

БАЙНІЦА — адтуліна ў сцяне збудавання для вядзення бою са стралковай зброі; пашыраны фартыфікацыйны элемент замкавай і культавай архітэктуры Вялікага княства Літоўскага абарончага перыяду.

БАЛДАХІН — пышны полаг над тронам, амбонам і інш.; адзін з найбольш дэкаратыўна-разнастайных элементаў інтэр'ераў барока.

БАЛКОН — агароджаная парапетам, балюстрадай ці каванымі кратамі пляцоўка на кансольных бэльках, якія замацаваны ў канструкцыі сцяны.

БАЛЮСТРАДА — тып невысокай скразной агароджы, якая складаецца з рытмічнага шэрагу балясаў і гарызантальнага поручня.

БАЛЯСЫ, БАЛЯСІНЫ — невысокія фігурныя слупкі-калонкі з каплепадобнымі стваламі.

БАНЯ, БАНЬКА — мясцовая назва шмат'ярусных фігурных самкнутых купалаў грушападобнай формы з заломамі, пашыраных у сакральнай архітэктуры барока.

БАПТЫСТЭРЫЙ — хрысцільня, месца для ажыццяўлення абраду хрышчэння; можа быць асобным збудаваннем альбо ўключаным у архітэктоніку храма.

БАРАБАН — цыліндрычная альбо шматгранная аснова купала ці самкнутага скляпення; можа быць канструкцыйна звязаным з архітэктонікай храма і светлавым (з вокнамі) і нязвязаным (несапраўдным, глухім).

БАРБАКАН — элемент абарончага дойлідства, падкowападобная сценка, што прыкрывала ўязную браму замка; гэтую форму імітавалі ўваходныя крухты храмаў «сармацкага» барока.

БАРОКА — асноўны архітэктурна-мастацкі стыль хрысціянскага свету (Еўропы і Лацінскай Амерыкі) у XVI—XVIII ст., заснаваны на філасофскіх ідэях дуалізму, сенсуалізму, ідэйна-тэалагічнай праграме контррэфармацыі, дасягненнях прыродазнаўчых навук Новага часу; складаецца з шэрагу нацыянальных варыянтаў, аб'яднаных агульнай эстэтычнай канцэпцыяй.

БАРЭЛЬЕФ — від скульптурнай пластыкі, у якім выявы выступаюць над плоскасцю фону не больш чым на палову свайго аб'ёму.

БАСТЫЁН — пяцівугольнае ўмацаванне на вуглах фартыфікацыйнай сістэмы, прыстасаванае для вядзення гарматнага (бакавога) бою.

БІФОРЫУМ — двухчасткавы арачны праём, падзелены калонкай.

БРАМА — збудаванне для ўезда ці ўвахода ў замкнуты комплекс; першапачаткова мела абарончыя прыстасаванні; пазней стала важным мастацка-кампазіцыйным элементам манастырскіх комплексаў барока.

В

ВАЛЬМА — трохвугольны схіл кроквеннага даху.

ВАЛЮТА — архітэктурна-дэкаратыўная дэталь у выглядзе спіралепадобнага завітка; частка іанічнай капітэлі; у архітэктуры барока — важны кампазіцыйна-канструкцыйны элемент, які закрываў тарцы дахаў бакавых нефаў базілікі.

ВАСЬМЯРЫК — васьмівугольны ў плане архітэктурны аб'ём рознага прызначэння.

ВЕЖА — звычайна цэнтрычнае збудаванне са значнай перавагай вышыні над дыяметрам альбо бакамі асновы; могуць быць пастаяннага альбо пераменнага сячэння, шмат'ярусныя.

ВЕРХ — пірамідальнае, купальнае альбо яруснае завяршэнне архітэктурных аб'ёмаў.

ВЕТРАЗЬ — канструкцыя, з дапамогай якой ажыццяўляецца пераход ад падкупальнага квадрата да апорнага кольца альбо барабана купала; бываюць розных тыпаў: бэлечна-кансольныя,сферычныя, конхавыя, варонкападобныя ступеньчатыя і інш.

ВІЛЕНСКАЕ БАРОКА — асноўны кірунак позняга барока ў архітэктуры і манументальна-дэкаратыўным мастацтве Вялікага княства Літоўскага 2-й і 3-й чвэрцяў XVIII ст.

ВІЛЬЧЫК — верхняе рабро двухсхільнага кроквеннага даху.

ВІМА — узвышаная перадалтарная частка храма.

ВІТРАЖ — арнаментальныя і сюжэтныя кампазіцыі з каляровага шкла ці іншага матэрыялу, які прапускае святло; адзін з асноўных мастацкіх сродкаў гатычнай архітэктуры.

ВІТЫЯ ЎСХОДЫ — круглыя ў плане кампактныя лесвіцы з высокімі забежнымі прыступкамі, пашыраныя ў архітэктуры абарончага перыяду.

Г

ГАЛАСНІК — керамічны жбан, які ўмуроўвалі ў сцены і скляпенні храмаў гродзенскай школы дойлідства XII ст. для паляпшэння акустыкі і змяншэння масіўнасці канструкцый.

ГАЛЕРЭЯ — доўгае крытае памяшканне, у якім адну сцяну замяняе аркада альбо каланада.

ГАРЭЛЬЕФ — від скульптурнай пластыкі, у якім выявы выступаюць ад плоскасці фону больш чым на палову.

ГЗЫМС — тое, што і *карніз*; гарызантальны выступ, які завяршае сцяну будынка і звычайна прафіляваны.

ГІРКА — падвесная фігурная дэталь спараных арачных праёмаў і ніш, на якую абапіраюцца пяты арак.

ГІРЛЯНДА — арнамент у выглядзе правіслага ланцуга са сплеценых раслін і кветак.

ГОТЫКА — архітэктурна-мастацкі стыль, пашыра-

ны ў Заходняй і Цэнтральнай Еўропе ў XII—XVI ст., заснаваны на філасофска-тэалагічных ідэях Сярэднявечча і рыцарскай культуры, развіцці і ўдасканаленні канструкцый і дэкаратыўных сродкаў архітэктуры (стральчатыя аркі, нервюрны каркас, аркбутаны і інш.).

ГРЫЗАЙЛЬ — манахромны жывапіс са святлоценявой мадэліроўкай форм.

ГУРТ — тое, што і *нервюра*, прафіляванае рабро гатычных скляпенняў розных тыпаў.

Д

ДАРЫЧНЫ ОРДЭР — найбольш старажытны і строгі з трох класічных архітэктурных ордэраў антычнага свету, увасабляе мужчынскі антрапамарфічны пачатак старажытнагрэчаскай архітэктуры.

ДАХ — узаемазвязаная сістэма перакрыцця і пакрыцця будынкаў розных тыпаў; у манументальным дойлідстве Беларусі найбольш пашыраны кроквенныя дахі.

ДАХОЎКА — тое, што і *чарапіца*, плітка з абпаленай гліны розных тыпаў для пакрыцця дахаў.

ДЗЯДЗІНЕЦ — умацаваная цэнтральная частка горада старажытнарускага перыяду.

ДОЙЛІДСТВА — тое, што і *архітэктура*, будаўнічае мастацтва.

З

ЗАКАМАРА, ЗАКАМОРА — цыліндрычнае перакрыцце асобных прасторавых частак крыжова-купальнага храма (кампартаментаў) і адпаведнае ім паўцыркульнае завяршэнне частак сцен у архітэктуры старажытнарускага перыяду.

ЗАЛОМ — прамалінейная частка пластычнага абрысу пакрыцця даху.

ЗАЛЬНЫ ХРАМ — аднанефавы альбо шматнефавы храм з аднолькавай вышынёй перакрыцця ўсіх прасторавых частак.

ЗАМАК — замкнуты па перыметры абарончы комплекс: частка горада альбо жыллё феадала.

ЗАМОК — замковы камень, клінападобны блок у шалызе аркі альбо скляпення.

ЗБОР — назва пратэстанцкай абшчыны і пратэстанцкага храма.

ЗВАНІЦА — асобнае збудаванне для размяшчэння званоў альбо вежа ў кампазіцыі храма, прызначаная для тых жа мэт.

І

ІАНІЧНЫ ОРДЭР — найбольш вытанчаны з трох класічных архітэктурных ордэраў антычнага свету, увасабляе жаночы антрапамарфічны пачатак старажытнагрэчаскай архітэктуры.

ІКАНАСТАС — сакральна-архітэктурная кампазіцыя са строгай іерархіяй «сюжэтаў абразоў», якая размяшчаецца паміж кафаліконам і алтарнай часткай; унізе па баках «царскай брамы» знаходзяцца «мясцовыя» абразы, над імі радамі — «дэісусны чын», «святочны чын», «пракорокі».

ІМПОСТ — прафіляваная альбо скульптурна апрацаваная дэталь, якая служыць апорай для пяты аркі.

ІНТЭРКАЛУМНІЙ — інтэрвал паміж калонамі (пралёт альбо крок).

ІНТЭР'ЕР — унутраная прастора будынка альбо памяшкання, характар вырашэння якога абумоўлены комплексам функцыянальных, тэхнічных і ідэйна-мастацкіх задач.

К

КАКОШНІК — паўкруглая альбо кілепадобная несапраўдная закамара.

КАЛАНАДА — шэраг калон, аб'яднаных гарызантальным перакрыццем ці антаблементам.

КАЛОНА — архітэктурна апрацаваная вертыкальная апора, звычайна круглая ў папярочным сячэнні; асноўная нясучая канструкцыя класічных ордэраў антычнага свету.

КАМПАЗІТНЫ ОРДЭР — адзін з ордэраў старажытнарымскай архітэктуры, выпрацаваны на аснове класічных карынфскага і іанічнага ордэраў.

КАМПАРТАМЕНТ — прасторавая ячэйка крыжова-купальнага храма візантыйскага паходжання, перакрытая купалам альбо цыліндрычным скляпеннем (закамарай).

КАНЕЛЮРЫ — вертыкальныя жалабкі на ствале калоны альбо пілястры для ўзбагачэння іх святлоценявой мадэліроўкі.

КАНСЕКРАЦЫЯ — асвячэнне галоўнага алтара касцёла вышэйшым прадстаўніком каталіцкага кліра.

КАНСЕРВАЦЫЯ — сукупнасць дзеянняў, накіраваных на захаванне стану і папярэджанне магчымага разбурэння помнікаў гісторыі і культуры.

КАНСОЛЬ — выступ у сцяне ці замацаваная адным канцом у сцяну бэлька, якая падтрымлівае карніз, балкон і інш.

КАНТРАСТ — адзін са сродкаў павелічэння дынамікі і выразнасці агульнай кампазіцыі, заснаваны на процівастаўленні мастацкіх якасцей яе асобных элементаў: маштабу, фактуры, рытму і інш.

КАПІТЭЛЬ — у архітэктурным ордэры пластычна вылучаная верхняя частка калоны ці пілястры.

КАПЛІЦА — невялікае па памерах культавая пабудова без алтарнай апсіды; можа стаяць асобна ці ўваходзіць у агульную кампазіцыю храма.

КАПЭЛА — у архітэктуры тое, што і *капліца*.

КАРКАС — жорсткая прасторавая канструкцыя з нясучых вертыкальных апор, злучаных гарызантальнымі элементамі, якая забяспечвае трываласць збудавання ў цэлым.

КАРНІЗ — прафіляваны гарызантальны выступ, які завяршае частку сцяны ці ўвесь будынак; у архітэктурным ордэры верхняя частка антаблемента.

КАРТУШ — дэкаратыўны элемент у выглядзе маляўніча акаймаванага шчыта, прызначанага для адлюстравання саслоўных атрыбутаў, надпісаў і іншых выяў.

КАРЫНФСКІ ОРДЭР — найбольш позні і пыш-

ны з трох класічных ордэраў антычнага свету.

КАСЦЁЛ — польская і беларуская назва каталіцкай Царквы і храмаў.

КАТАКОМБЫ — вузкія падземныя галерэі, звычайна вырытыя ў туфе, прызначаныя для пахаванняў першых хрысціян.

КАФАЛІКОН — малітоўная зала хрысціянскага храма, якая сімвалізуе Сусвет.

КЕСОНЫ — рабрысты каркас геаметрычна-арнаментальнага малюнка з заглыбленнямі на паверхні купалаў, скляпенняў і арак; могуць быць канструкцыйныя, дэкаратыўныя і ілюзорныя.

КЛАСІЦЫЗМ — кірунак у еўрапейскім мастацтве XVII — 1-й паловы XIX ст., заснаваны на кананізацыі антычнай класікі як узору для пераймання.

КЛЯШТАР — каталіцкі манастыр, у першапачатковым варыянце — замкнуты комплекс для жыцця манастырскай суполкі, з унутраным дваром — клуатрам.

КОНТРФОРС — папярочная вертыкальная сценка, якая ўмацоўвае асноўную сцяну будынка, прымае на сябе распор скляпення ў канструкцыйных вузлах.

КОНХА — паўсферычны купал , які перакрывае паўкруглы ў плане аб'ём: апсіду ці табурнакул.

КРОК — інтэрвал паміж вертыкальнымі апорамі ў падоўжным напрамку збудавання.

КРОКВЕННЫ ДАХ — высокі двухсхільны дах (характэрны для кліматычных рэгіёнаў з вялікай колькасцю ападкаў), у якім дахавае пакрыцце падтрымлівае сістэма прасторава жорсткіх трохвугольных драўляных канструкцый — крокваў.

КРУХТА — невысокі ўваходны тамбур касцёла.

КРЫЖОВА-КУПАЛЬНАЯ БАЗІЛІКА — узорны ў архітэктуры барока архітэктанічны тып храма, у якім галоўны неф базілікі перасечаны роўнавысокім і роўнашырокім з ім папярочным нефам — трансептам, утвараючы ў верхнім сячэнні збудавання выцягнуты лацінскі крыж, сяродкрыжжа якога ўвянчана купалам.

КРЫЖОВА-КУПАЛЬНЫ ХРАМ — архітэктанічны тып храма візантыйскага паходжання, аснову аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі якога складае роўнаканцовы грэчаскі крыж з цэнтральным купалам на сяродкрыжжы і вуглавыя кампартаменты з ураўнаважанай сістэмай скляпеністых перакрыццяў і купалаў.

КРЫЖОВАЕ СКЛЯПЕННЕ — перакрыцце квадратнай у плане прасторавай ячэйкі (травеі), утворанае перасячэннем узаемна перпендыкулярных цыліндрычных скляпенняў аднолькавага радыуса.

КРЫЖАСТАЕ СКЛЯПЕННЕ — перакрыцце прамавугольнай у плане прасторавай ячэйкі цыліндрычным скляпеннем з распалубкамі, якія сыходзяцца ў яго шалызе.

КРЫПТА — паўпадземнае скляпеністае памяшканне пад храмам для ганаровых пахаванняў.

КУПАЛ — прасторавае перакрыцце цэнтрычных збудаванняў з круглымі, квадратнымі, шматвугольнымі планамі; абрыс купала ўтвараецца выпуклымі крывымі розных тыпаў; у архітэктуры барока мелі таксама пашырэнне купалы з авальнымі планамі.

Л

ЛАПАТКА — вертыкальны выступ у сцяне, тып контрфорса.

ЛЕСВІЦА МАРШАВАЯ — тып лесвіцы, якая складаецца з прамавугольных у плане маршавых блокаў з прыступкамі зручнай вышыні, злучаных пляцоўкамі.

ЛІТУРГІЯ — назва галоўнага хрысціянскага богаслужэння, якое выяўляе асноўныя ідэі хрысціянскай Царквы.

ЛІХТАР — цэнтрычная надбудова з вялікімі аконнымі праёмамі над адтулінай у цэнтры купала ці іншым перакрыццем, прызначаная для натуральнага асвятлення інтэр'ера.

ЛОДЖЫЯ — крытае памяшканне, адзін бок якога ўтварае аркада ці каланада.

ЛЮКАРНА — бакавы светлавы праём у сістэме перакрыцця.

ЛЮНЕТ — круглы альбо арачны праём у сцяне вышэй пяты скляпення.

М

МАЁЛІКА — паліваная паліхромная кераміка ў выглядзе кафляў, дэкаратыўных пано і інш.

МАЗАІКА — адзін з відаў манументальнага мастацтва; узор, выкананы з аднародных ці розных па матэрыялу невялікіх частак (каменю, смальты, керамічных плітак).

МАНЬЕРЫЗМ — плынь у еўрапейскім мастацтве канца XVI ст., прадстаўнікі якой адышлі ад рэнесанснага гарманічнага светаўспрымання ў бок суб'ектывізму мастацкай ідэі.

МАШЫКУЛІ — навясныя байніцы, размешчаныя ў верхняй частцы сцяны абарончага збудавання, прызначаныя для вядзення стралковага бою, ліцця вару, смалы і інш.

МЕДАЛЬЁН — круглы ці авальны дэкаратыўны элемент з жывапіснай ці скульптурнай выявай.

МОДУЛЬ — у архітэктуры ўмоўная адзінка вымярэння, агульная для асобных частак збудавання і яго цэлага; у старажытнасці меў антрапаметрычны характар — стапа, галава, локаць і інш.

МУРОЎКА — узвядзенне сцен будынка з асобных блокаў (каменю, цэглы) па пэўнай сістэме, якія розняцца ў залежнасці ад рэгіёну і ўзроўню развіцця будаўнічага мастацтва.

Н

НАРТЭКС — уваходная, звычайна заходняя частка храма, прызначаная для асоб, якія не маюць права ўвайсці ў малітоўную залу; бывае знешні (крухта, прытвор) і ўнутраны.

НЕРВЮРА — стральчатая арка з абчасаных камянёў ці цаглін, прасторавая сістэма якіх утварае раб-

рысты каркас гатычных скляпенняў розных тыпаў з лёгкім запаўненнем.

НЕФ — карабель, выцягнутае памяшканне альбо частка інтэр'ера базілікі, абмежаваная з аднаго ці абодвух падоўжных бакоў шэрагам калон ці слупоў.

НІША — заглыбленне ў сцяне будынка для змяншэння яе масіўнасці, пластычнай апрацоўкі, устаноўкі скульптур і ваз, размяшчэння ўбудаваных шафаў і г.д.

НЮАНС — адценне, ледзьве заўважны пераход адной святлоценявой градацыі ў іншую.

О

ОРДЭРЫ АРХІТЭКТУРНЫЯ — розныя стоечнабэлечныя сістэмы з пэўным спалучэннем нясучых і нясомых частак; існуюць тры класічныя ордэры: дарычны, іанічны і карынфскі, выпрацаваныя ў архітэктуры Старажытнай Грэцыі, якія адрозніваюцца прапорцыямі, прарысоўкай абломаў і формай капітэляў; у Старажытным Рыме на аснове дарычнага ордэра склаўся тасканскі, а на аснове карынфскага і іанічнага — кампазітны ордэр; у архітэктуры рэнесансу, барока і класіцызму ў поўным і аплікатыўным варыянтах ужываліся ўсе азначаныя ордэрныя сістэмы.

П

ПАДПРУЖНАЯ АРКА — апорная канструкцыя перакрыцця, якая ўспрымае нагрузку і распор скляпення альбо купала і перадае іх на апорныя слупы, сцены, пілястры, лапаткі, контрфорсы; расчляняюць збудаванне на шэраг квадратных альбо прамавугольных у плане пpасторавых ячэек, вызначаюць рытм і дынаміку інтэр'ера.

ПАДУГА — адрэзак крывой, які злучае ўзаемна перпендыкулярныя прамалінейныя бакі; частка люстранога скляпення пры пераходзе ад карніза сцяны да пляскай столі.

ПАНО — частка сцяны ці столі, вылучаная дэкаратыўным абрамленнем і запоўненая жывапіснай, скульптурнай, мазаічнай і іншай кампазіцыяй.

ПАРАПЕТ — невысокая суцэльная сценка, якая агароджвае пакрыццё будынка, тэрасу, балкон і інш.; можа быць пастаментам для дэкаратыўных ваз і статуй.

ПАРТАЛ — архітэктурнае абрамленне дзвярнога праёма мануменальных грамадскіх і культавых будынкаў; у архітэктуры рэнесансу і барока звычайна аздабляўся пілястрамі, калонамі, якія неслі антаблемент або франтон.

П'ЕДЭСТАЛ, ПАСТАМЕНТ — па-мастацку аформленая аснова, на якой устанаўліваецца скульптура, калона, абеліск і інш.

ПЕРСПЕКТЫВА — сістэма адлюстравання прадметнага асяроддзя на плоскасці адпаведна зрокаваму ўспрыманню аб'ектаў чалавекам.

ПЕРЫПТЭР — прамавугольнае ў плане збудаванне, абкружанае з чатырох бакоў каланадай; асноўны тып старажытнагрэчаскага храма.

ПІЛОН — масіўны слуп, які служыць апорай для арак, перакрыццяў мастоў; ставіцца па баках уязных брам і парталаў.

ПІЛЯСТРА — плоскі вертыкальны прамавугольны ў плане выступ на сцяне альбо слупе, які паўтарае структуру і прапорцыі пэўнага архітэктурнага ордэра; мае мастацка-кампазіцыйнае і канструкцыйнае прызначэнне: у архітэктуры барока замяняе контрфорс.

ПІНАКЛЬ — дэкаратыўная вежачка ці слупок на контрфорсах, валютах, франтонах, што падкрэслівае іх ролю ў кампазіцыі.

ПЛАН — умоўнае гарызантальнае сячэнне будынка, выкананае ў пэўным графічным маштабе з адлюстраваннем канфігурацыі, суадносін прасторы і масы канструкцый, характару перакрыццяў.

ПЛАФОН — у шырокім сэнсе — усякае (плоскае, скляпеністае, купальнае) перакрыцце памяшкання, упрыгожанае жывапісам ці лепкай; твор манументальна-дэкаратыўнага мастацтва, які аздабляе перакрыцце памяшкання.

ПЛІНФА — абпаленая цэгла візантыйскага паходжання, асноўны будаўнічы матэрыял сакральнага дойлідства старажытнарускага перыяду.

ПОРЦІК — галерэя, якая утворана калонамі ці пінаклямі і завершана антаблементам з франтонам ці атыкам; звычайна афармляе галоўны ўваход у будынак.

ПРАЛЁТ — інтэрвал паміж вертыкальнымі апорамі ў папярочным напрамку збудавання.

ПРАПОРЦЫІ — суадносіны памераў асобных частак збудавання паміж сабою і з цэлым.

ПРОФІЛЬ — тое, што і *аблом*.

ПРЭСБІТЭРЫЙ — прастора ў касцёле перад галоўным алтаром, прызначаная для богаслужэння і размяшчэння духавенства.

ПРЫДЗЕЛ — у праваслаўным храме невялікая прыбудова альбо вылучаная частка асноўнага будынка, якая мае дадатковы алтар для асобных богаслужэнняў.

ПРЫТВОР — уваходнае памяшканне ў праваслаўнай царкве, прыбудаванае да галоўнага ці бакавых фасадаў.

Р

РАЗЕТКА — дэкаратыўна-арнаментальны элемент у выглядзе стылізаванай распушчанай кветкі.

РАЗРЭЗ АРХІТЭКТУРНЫ — умоўнае вертыкальнае сячэнне будынка, выкананае ў пэўным графічным маштабе, для адлюстравання франтальнага абрысу, суадносін прасторы і масы канструкцый, характару перакрыццяў.

РАКАЙЛЬ — дэкаратыўна-арнаментальны элемент у выглядзе стылізаванай марской ракавіны.

РАКАКО — стыль, які атрымаў пашырэнне ў еўрапейскіх пластычных мастацтвах 1-й паловы XVIII ст.; у архітэктуры выявіўся галоўным чынам у дэкоры

інтэр'ераў, які набыў манерна-вытанчаны, падкрэслена ўскладнены і здробнены характар.

РАМАНСКІ СТЫЛЬ — архітэктурна-мастацкі стыль Заходняй Еўропы X—XIII ст., адзін з важных этапаў развіцця сярэдневяковага мастацтва; у храмабудаўніцтве сфарміраваў архітэктанічны тып крыжовай базілікі, удасканаліў крыжовыя скляпенні.

РАСКРАПОЎКА — невялікі выступ плоскасці фасада, карніза, антаблемента для рытмічнага і пластычнага ўзбагачэння кампазіцыі; элементамі раскрапоўкі могуць быць пілястры, лапаткі і інш.

РАСПАЛУБКА — частка цыліндрычнага скляпення, утвораная пры перасячэнні яго з цыліндрычным скляпеннем большага радыуса; выкарыстоўваецца для аблягчэння скляпенняў і павелічэння іх прасторавай жорсткасці, а таксама для размяшчэння аконных праёмаў (люнетаў) вышэй пяты скляпення.

РАТОНДА — круглае ў плане цэнтрычнае збудаванне, завершанае купалам.

РАТУША — будынак, у якім мясціліся органы гарадскога самакіравання, магістрат.

РУСТ — спосаб апрацоўкі каменю альбо імітаванага пад камень матэрыялу, пры якім кожны блок вылучаецца перыметральным кантам; бывае гладкім і фактурным.

РЫЗАЛІТ — частка будынка, якая выступае за лінію фасада на ўсю яго вышыню; служыць для вылучэння асноўных кампазіцыйных восей: галоўнага ўвахода, сіметрычных крылаў і г.д.

РЫЗНІЦА — у праваслаўных храмах памяшканне каля алтара для захавання сакральных атрыбутаў і ўбрання святароў; тое, што і *сакрыстыя*.

РЫТМ У АРХІТЭКТУРЫ — чаргаванне аднолькавых элементаў: калон, праёмаў, прасценкаў, арак і г.д.; адзін з важных сродкаў мастацкай выразнасці архітэктурнай кампазіцыі; бывае раўнамерны і нераўнамерны (нарастаючы, убываючы, пульсуючы).

С

САКРЫСТЫЯ — у каталіцкім храме памяшканне каля алтара для захавання сакральных атрыбутаў і ўбрання святароў; тое, што і *рызніца*.

САЛЕЯ — у праваслаўным храме ўзвышэнне перад іканастасам; тое, што і *віма*.

САНДРЫК — архітэктурна-дэкаратыўная дэталь у выглядзе прафіляванага карніза над праёмам; бывае розных абрысаў.

САРКАФАГ — труна, надмагілле ў выглядзе труны.

СГРАФІТА — від манументальна-дэкаратыўнага жывапісу, прынцып якога заснаваны на прадрапванні спецыяльнымі інструментамі тонкага верхняга пласта тынкоўкі да адкрыцця ніжняга пласта, па колеру кантрастнага з верхнім.

СІГНАТУРКА — невялікая вежачка (звычайна з малым літургічным звонам), размешчаная над прэсбітэрыем касцёла альбо над сяродкрыжжам.

СІМЕТРЫЯ Ў АРХІТЭКТУРЫ — мастацкі прыём, заснаваны на тоеснасці частак і іх размяшчэння, што стварае адзінства і гарманічнасць архітэктурнай кампазіцыі; бывае розных відаў, у архітэктуры барока найбольш пашырана білатэральная (двухбаковая, люстэркавая) сіметрыя адносна падоўжнай вертыкальнай плоскасці храмаў.

СКАРБНІЦА — патаемнае памяшканне ці асобная пабудова для захавання каштоўнасцей.

СКЛЯПЕННЕ — нясучая прасторавая канструкцыя для перакрыцця ці пакрыцця збудаванняў, якая мае крывалінейную паверхню; бывае розных тыпаў: купал, самкнутае, крыжовае, цыліндрычнае, люстранoе, ветразевае і інш.

СТАФАЖ — другарадныя элементы жывапіснай кампазіцыі, яе фон.

СТУКА — штучны мармур, «фальшмармур», пашыраны ў перыяд барока матэрыял для архітэктурна-скульптурнай пластыкі з абпаленага і здробленага гіпсу з квасцамі і клеем, дамешкамі мармуровага пылу.

СТЫЛАБАТ — трохступеньчаты цокаль з каменных пліт старажытнагрэчаскага храма; магутнае каменнае аснаванне.

СУТАРЭННЕ — скляпеністае падземнае памяшканне пад будынкам.

СЯРОДКРЫЖЖА — квадратная ці прамавугольная ў плане прастора ў цэнтры крыжовай кампазіцыі хрысціянскіх храмаў розных архітэктанічных тыпаў.

Т

ТАБЕРНАКУЛ — паўкруглая конхавая ніша для размяшчэння статуй; шафа для культавых атрыбутаў.

ТРАВЕЯ — квадратная альбо прамавугольная ў плане прасторавая ячэйка нефа, перакрытая асобным скляпеннем розных тыпаў, вылучаным падпружнымі аркамі.

ТРАНСЕПТ — неф, папярочны асноўнаму, наяўнасць якога надае храму крыжовую кампазіцыю.

ТРОМП — трохвугольная ў плане канструкцыя, з дапамогай якой ажыццяўляецца пераход ад падкупальнага квадрата да круглага аснавання купала; бывае розных тыпаў.

ТРЫФОРЫУМ — трохчасткавы арачны праём, падзелены калонкамі.

ТЫМПАН — поле трохвугольнага альбо фігурнага франтона, абмежаванае прафіляванымі цягамі, над усім будынкам ці яго часткамі (дзвярнымі і аконнымі праёмамі); на ім нярэдка размяшчаюць табернакулы са скульптурай, гербы і інш.

ТЭТРАКОНХ — цэнтрычна-крыжовы храм, у якім рамёны крыжа складаюць паўкруглыя апсіды, перакрытыя конхамі.

Ф

ФАСАД — вонкавая вертыкальная паверхня аднаго з бакоў будынка і выява яго ў артаганальнай праекцыі на чарцяжы ў пэўным маштабе.

ФІЛЁНГА — квадратнае альбо прамавугольнае поле сцяны, пілястры і інш., вылучанае рамкай.

ФІЯЛ — дэкаратыўная востраканцовая фігурная дэталь, якая завяршае вянчаючыя элементы кампазіцыі: шпіль, пінакль, франтон і інш.

ФРАНТОН — вянчаючая частка фасада будынка, порціка, рызаліта і інш., абмежаваная знізу карнізам; у класічным варыянце — трохвугольны, абмежаваны зверху схіламі даху; у архітэктуры барока можа мець самыя разнастайныя фігурныя абрысы.

ФРЫЗ — у архітэктурных ордэрах сярэдняя частка антаблемента, паміж architравам і карнізам.

ФУНДАТАР — заснавальнік манастыра і храма, які забяспечваў эканамічную падтрымку ахвяраваннямі грашовых сродкаў, зямельных надзелаў і інш.

Х

ХОРЫ МУЗЫЧНЫЯ ЦІ АРГАННЫЯ — балкон альбо адкрытая галерэя над уваходам у храм, прызначаныя для размяшчэння арганаў, аркестра ці пеўчых.

ХРАМ ХРЫСЦІЯНСКІ — збудаванне, прысвечанае Богу і прызначанае для богаслужэнняў альбо частка збудавання, якая служыць тым жа мэтам; мае сінанімічныя назвы: царква, касцёл, сабор, святыня, Дом Божы, Дом Цара Нябеснага, Дом малітвы; у сімволіцы архітэктурных форм і дэкаратыўнага ўбрання храма адлюстраваны асноўныя рысы светапогляду эпохі; можа мець таксама іншыя важныя грамадскія функцыі.

ХРАМ-КРЭПАСЦЬ — збудаванне, якое сумяшчае культавыя і абарончыя функцыі.

Ц

ЦАМЯНКА — будаўнічы, звычайна вапнавы раствор (рошчына) з дамешкай драбнатоўчанай чырвонай цэглы для муроўкі і тынкоўкі сцен, іх грунтоўкі пад фрэскавы жывапіс.

ЦАРКВА — этымалагічна «Дом Божы»; культавы будынак, прызначаны для богаслужэння і выканання рэлігійных абрадаў у праваслаўным хрысціянстве.

«ЦАРСКАЯ БРАМА» — двухстворкавыя дзверы ў цэнтры ніжняга яруса іканастаса, якія злучаюць алтар з кафаліконам, кананічна з выявамі чатырох евангелістаў і кампазіцыяй «Дабравешчанне» ў верхняй частцы.

ЦОКАЛЬ — ніжняя частка вонкавай сцяны будынка, якая адпавядае яго падмурку.

ЦЭЛА — памяшканне для язычніцкага алтара старажытнарымскага храма, звычайна трохцэлавага.

ЦЭНТРЫЧНА-КРЫЖОВЫ ХРАМ — раннехрысціянскі тып храма з планам у выглядзе роўнаканцовага крыжа, арыентаванага па баках свету, алтаром на ўсход.

ЦЯГА — прафіляваны выступ, які падзяляе плоскасць фасада на ярусы ці абрамляе вокны, франтоны і г.д.

Ч

ЧАРЦЁЖ, ВІДАРЫС — графічнае ўмоўнае адлюстраванне ў пэўным маштабе планаў, фасадаў, разрэзаў і дэталяў будынка ў артаганальнай праекцыі; у перспектыве; у аксанаметрыі.

ЧАЦВЯРЫК — чатырохвугольны ў плане архітэктурны аб'ём рознага прызначэння.

Ш

ШАЛЫГА — верхняя кропка пад'ёму скляпенняў розных тыпаў.

ШАЦЁР — пакрыццё ў выглядзе чатырох- ці шматграннай пірамiды.

ШАЦЁР-«КАЎПАК» — пашыраны ў мясцовым дойлідстве невысокі шацёр з вышынёй, роўнай боку аснавання.

ШПІЛЬ, СПІЧАК — востраканцовае вертыкальнае завяршэнне будынкаў у выглядзе моцна выцягнутага конуса альбо піраміды; часта ўвянчаны скульптурай, фіялам, флюгерам і інш.

ШЧЫТ — верхняя частка тарцовай сцяны збудавання, абмежаваная двума схіламі даху і неаддзеленая ўнізе карнізам (у адрозненне ад франтона).

ШЫЯ, ШЫЙКА — барабан невялікага купала (галавы), цыбулепадобнай галоўкі, банькі.

Э

ЭМПОРА — галерэя альбо лоджыя на другім ярусе, адкрытая ўнутр збудавання.

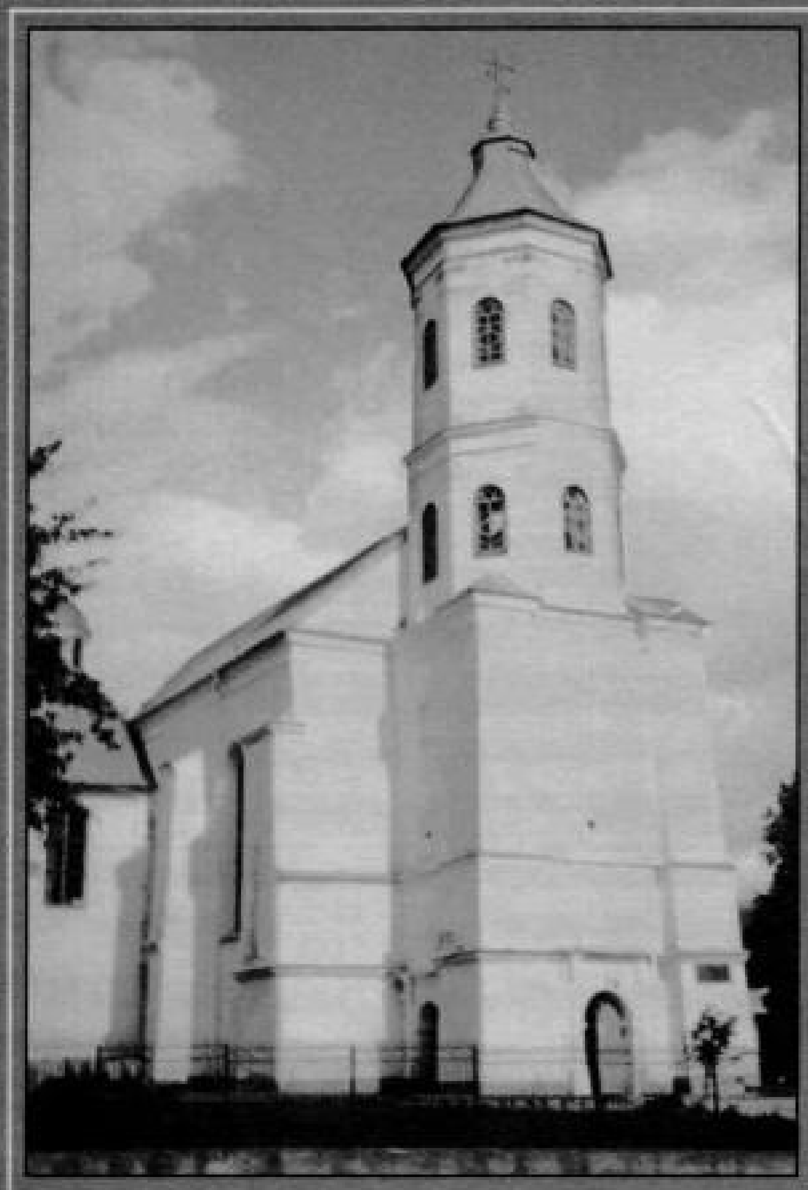
Я

ЯРУС — адна з вертыкальных частак збудавання, якія размешчаны адна над адной і звязаны канструкцыйна; падзяляюцца карнізамі, цягамі і іншымі элементамі, што падкрэслівае рытм архітэктурнай кампазіцыі, надае ёй мастацкую выразнасць; можа быць роўным з паверхам ці аб'ядноўваць некалькі паверхаў.

ЗМЕСТ

МУРАВАНЫЯ ХАРАЛЫ

САКРАЛЬНАЯ АРХІТЭКТУРА БЕЛАРУСКАГА БАРОКА



ISBN 985-04-0499-X